Fredric
Jameson

Kultūros posūkis

RINKTINIAI DARBAI
APIE POSTMODERNIZMĄ
/ 1983–1998 /

ALK

Fredric Jameson

KULTŪROS POSŪKIS

Rinktiniai darbai apie postmodernizmą

(1983–1998)

Fredric Jameson

KULTŪROS POSŪKIS

RINKTINIAI DARBAI APIE POSTMODERNIZMĄ (1983–1998)

IŠ ANGLŲ KALBOS VERTĖ
AUKSĖ MARDOSAITĖ



LIETUVOS
RAŠYTOJŲ SĄJUNGOS
LEIDYKLA
VILNIUS

UDK 141
Ja289

Versta iš:
Fredric Jameson. *The Cultural Turn.*
Verso, 1998.

This edition is published
with the support from the Open Society Fund – Lithuania, and
from the CEU Translation Project of the Open Society Institute – Budapest.

Knygos leidimą finansavo Atviros Lietuvos fondas
ir Atviros visuomenės institutas Budapešte
(Vidurio Europos universiteto Vertimų projektas)

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-39-213-6

Skiriu Masao Miyoshi'ui

Turinys

Padėkos / 9

Pratarmė (Perry Anderson) / 11

1. Postmodernizmas ir vartotojų visuomenė / 15

2. Postmodernumo teorijos / 37

3. Marksizmas ir postmodernizmas / 50

4. Postmodernybės antinomijos / 68

5. „Meno pabaiga“ ar „istorijos pabaiga“? / 93

6. Vaizdinio transformacijos postmodernybėje / 114

7. Kultūra ir finansinis kapitalas / 161

8. Plyta ir balionas: architektūra, idealizmas ir spekuliacija žeme / 189

Pastabos / 219

Asmenvardžių rodyklė / 228

Padėkos

„Postmodernizmas ir vartotojų visuomenė" pirmą kartą buvo publikuota knygoje *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*, ed. E. Ann Kaplan (London: Verso, 1988), jame susietos straipsnių „Postmodernizmas ir vartotojų visuomenė" (*The AntiAesthetic*, ed. Hal Foster, Port Townsend, WA: Bay Press, 1983) ir „Postmodernizmas: Kultūrinė vėlyvojo kapitalizmo logika" (*New Left Review 146*, July-August, 1984) dalys.

„Postmodernumo teorijos" pirmą kartą buvo publikuotos kaip „The Politics of Theory: Ideological Positions in the Debate", *New German Critique*, No. 53, Fall 1984. „Marksizmas ir postmodernizmas" pirmą kartą buvo paskelbtas knygoje *Postmodernism / Jameson / Critique*, ed. Douglas Kellner (Washington, DC: Maisonneuve Press, 1989) ir žurnale *New Left Review* 176, July-August, 1989.

„Postmodernybės antinomijos" yra ištrauka iš *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1989).

„Plyta ir balionas: architektūra, idealizmas ir spekuliavimas žeme" yra tekstas kalbos, pasakytos per septintąją kasmetinę ANY konferenciją, vykusią 1997 m. birželio mėn. Roterdame, ir yra spausdinama konferencijos organizatoriams leidus; šis straipsnis taip pat buvo skelbtas knygoje *ANYHOW*, ed. Cynthia Davidson, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998) ir žurnale *New Left Review* 228, March-April 1998.

Pratarmė

Fredrico Jamesono straipsniai, tarsi daugybė raketų, sproginėjančių nakties danguje, nušvietė apniukusį postmodernybės peizažą, jo šešėlius ir miglynus ūmai paversdami baugiu, spindinčiu paveikslu. Atskleisto reginio apybrėžos, išryškinamos knygoje *Kultūros posūkis*, yra glausčiausia ir išsamiausia jo minčių šia tema raidos santrauka, apimanti du dešimtmečius itin našių apmąstymų nuo ankstyvų proveržių iki paskiausių traktuočių. Kaip įžanga ir sykiu bendra apžvalga, ji yra iki šiol geriausias Jamesono darbų apie postmodernumą rinkinys.

Šio veikalo santykis su ankstesne minčių apie postmodernumą istorija – sudėtingu pasakojimu apie nuojautas, slinktis ir pervartas, kuris kartais atrodo įnoringas ar mįslingas, tačiau pagrįstas sava logika – savaime yra įdomi tema[1]. Tačiau iš tokios genealogijos ir paaiškėja, kokia neprilygstama šioje srityje yra Jamesono vieta. Joks kitas rašantysis nesukūrė svarbesnės ir visapusiškesnės teorijos apie kultūrines, socioekonomines ir geopolitines postmodernybės plotmes. Tos teorijos raidos dienoraštis ir pateikiamas.

Knyga pradedama trimis pamatiniais devintojo dešimtmečio tekstais. „Postmodernizmas ir vartotojų visuomenė“, pirmą kartą 1982 metų rudenį Whitney’o šiuolaikiniame meno muziejuje pasakyta kalba, kuri vėliau, 1984 metais, buvo išplėsta į garsiąją 1994 metais *New Left Review* žurnale išspausdintą esė. Joje iš-

[1] Pamėginau panagrinėti šį klausimą veikale *Postmodernumo ištakos* (*The Origins of Postmodernity*, London, 1998), kur apie Jamesoną kalbama plačiau.

dėstyta pagrindinė Jamesono teorijos mintis – modernybės pabaiga ir naujas postmodernumo konfigūracijos iškilimas yra vėlyvojo kapitalizmo kultūros logikos apraiškos. Ši savita įžvalga išliko visų paskesnių Jamesono darbų kertinis akmuo. Tuo pat metu (faktiškai parašytas keliais mėnesiais anksčiau, 1982 metų pavasarį, ir išspausdintas *New German Critique* 1983 metais) „Postmodernumo teorijos“ kaip galimų pozicijų kombinacijas pateikia glaustą žemėlapį įvairių požiūrių į postmodernizmą, – intelektualinių ir politinių, – kurių laikytasi, kol dar pats Jamesonas nebuvo pradėjęs šioje srityje darbuotis. Čia Jamesonas aiškiai nusako savo rašymo skiriamąjį išeities tašką – tai marksizmas, atsisakantis visokio paviršutiniško moralizavimo ir analizuojantis istorinį svarbiųjų kultūros pokyčių pamatą. Šis požiūris sutrikdė daugelį kairiųjų skaitytojų. Trečiasis straipsnis „Marksizmas ir postmodernizmas“, parašytas 1989 metų pradžioje, yra ramus Jamesono atsakymas tokiems kritikams, kurie savąjį sumanymą įterpia į klasikinio marksizmo tradiciją.

Visi šie tekstai buvo parašyti Reagano valdymo metu ir esmiškai aprėpia jo prezidentavimą. Tai buvo užsitęsusio spekuliacinio bumo tarpsnis, palaikomas masinio persiginklavimo kovai prieš komunizmą ir pajamų perskirstymo Jungtinėse Valstijose turtingųjų, o apskritai – Vakarų naudai. Tų metų krašto euforija ir yra tiesioginis Jamesono diagnozės apie postmodernizmo logiką fonas. Pasauliui įžengus į paskutinį dvidešimto amžiaus dešimtmetį, aplinka ūmai pasikeitė. Žlugus sovietiniam blokui, imta plačiai skelbti apie pasaulinę kapitalizmo pergalę – nuo šiol jis tampąs neišvengiamu viso ekonominio ir politinio gyvenimo modeliu. Ambicingiausiuose aiškinimuose visų alternatyvų atmetimas buvo suprantamas kaip galutinis tikslas: kategorine, jei ne chronologine, reikšme ne kas kita, kaip pačios istorijos pabaiga. Ketvirtame knygos tekste Jamesonas nagrinėja tokius postmodernybės naujosios prasmės paradoksus kaip

laiko išdildymas ir erdvės *Gleichschaltung* (prisitaikymas). Pirminis „Postmodernybės antinomijų" variantas buvo 1991 metais pirmą kartą Welleko bibliotekoje skaityta paskaita, išplėsta ji tapo pirmuoju knygos *Laiko sėklos*, išleistos 1994 metais, skyriumi. Tai didžiulės galios *tour de force**.

Paskutiniai tekstai yra iki tol nespausdintų esė kvartetas, žymintis iš esmės naują Jamesono rašymo tarpsnį. „Meno pabaiga" ar „istorijos pabaiga" (1994) yra įvairiapusis dviejų Hegelio temų svarstymas – jomis nūdien vėl susidomėta. Pateikiama aštri vėl imtų vartoti tradicinių tropų analizė ir sykiu jie išradingai, esmiškai perinterpretuojami – tad garsusis Francisco Fukuyamos teiginys pasirodo netikėtoje šviesoje. Čia suskambusi bekompromisinė gaida sklinda ir iš kitos esė „Vaizdinio transformacijos postmodernybėje", pirmą kartą pristatytos 1995 metais Venesueloje vykusioje konferencijoje, – jo pradžioje nustatomas paties postmodernizmo evoliucijoje vykstantis tam tikras atsigręžimas į kartą jau atmestas intelektualines bei estetines pozicijas. Toliau Jamesonas vieną tokią konkrečią parabolę įžvelgia „žiūros" metamorfozėse, kurios ryškėja viena paskui kitą einančiose Sartre'o ir Fanono, Foucault ir Robbe-Grillet, galiausiai Guyi Debord'o sampratose – pastarojo vaizdo teorija mus įveda į šiuolaikinį pasaulį, kur modernistinį prisirišimą prie didingumo nustelbė atsinaujinęs grožio kultas, o grožis, Jamesono nuomone, dabar gali būti tik išoriškai patrauklus.

Paskutiniosios dvi esė yra natūrali pora. Jamesono darbus apie postmodernią kultūrą visad smarkiai veikė nuovoka apie ją lydinčius ir ją formuojančius ekonominius pokyčius. Jo savitą teoretizavimą apie postmodernizmą skatino Ernesto Mandelio klasikinė studija *Vėlyvasis kapitalizmas*, pasirodžiusi aštuntame dešimtmetyje. Dabar jis esė „Kultūra ir finansinis kapitalas" (1996)

* Meistriškumo demonstravimas *(pranc.)*.

įdomiai vertina Giovanni'o Arrighi'o riboženklinį veikalą *Ilgas dvidešimtasis amžius* (1994), pateikdamas visai naują požiūrį į būdingus šiuolaikinių filmų mechanizmus – net į tokius šios pramonės kūrybingus šalutinius produktus kaip anonsai. Panašiai esė „Plyta ir balionas" (1997) yra nagrinėjami neseniai Roberto Fitcho atlikti spekuliacijos žeme Manhetene tyrinėjimai – *Niujorko žudymas* – ir pasitelkus Marxo „fiktyviojo kapitalo" sampratą svarstomi ryšiai tarp žemės nuomos ir architektūrinių formų, o tie svarstymai baigiami būdingu staigiu vikriu posūkiu Honkongo šmėklų link.

Kultūros posūkis glaustai nužymi vieno priešakinių kultūros protų eigą ieškant kintamų postmodernaus pasaulio formų. Rezultatai retą kurį paliks abejingą.

Perry Anderson
1998 m. balandis

1. Postmodernizmas ir vartotojų visuomenė

Šiuo metu postmodernizmo sąvoka nėra plačiai pripažįstama ar netgi suprantama. Jai priešinamasi galbūt todėl, kad neaišku, kokius darbus ji aprėpia, o jie gali būti visų meno sričių: pavyzdžiui, Johno Ashbery'o poezija lygiai kaip ir daug paprastesnė šnekos poezija, atsiradusi priešinantis sudėtingai, ironiškai, akademiškai septintojo dešimtmečio poezijai; reakcija prieš moderniąą architektūrą, ypač monumentalius tarptautinio stiliaus statinius; populiarius pastatus ir dekoruotas daržines, kurias išaukštino Robertas Venturi savo manifeste *Las Vego pamokos*; Andy Warholas, popartas ir vėliau fotorealizmas; muzikoje Johno Cage'o laikotarpis, taip pat vėlesnė klasikinio ir „populiarių" stilių sintezė, kuria pasižymi Philipo Glasso ir Terry Riley'o kūryba, be to, tokių grupių, kaip „Clash", „Talking Heads" ir „Gang of Four" atliekamas pankas ir naujoji roko banga; kine viskas, kas kyla iš Godard'o, – šiuolaikinis avangardinis kinas ir video-, – taip pat visai naujo stiliaus komerciniai ir meniniai filmai, turintys atitikmenų šiuolaikiniuose romanuose, o šioje srityje Williamo Burroughs'o, Thomaso Pynchono, Ishmaelo Reedo kūriniai ir, kita vertus, naujasis prancūzų romanas, yra taip pat įvardytini tarp tos įvairovės, kurią galima pavadinti postmodernizmu.

Iš šio sąrašo iškart paaiškėja du dalykai. Pirma, didžioji dalis anksčiau minėtos postmoderniosios kūrybos radosi kaip ypatinga reakcija į pripažintas aukštojo modernizmo formas, prieš tą ar aną įsiviešpatavusį aukštąjį modernizmą, kuris užkariavo univer-

sitetus, muziejus, meno galerijų tinklą ir fondus. Tie anksčiau griaunamieji ir maištingieji stiliai – abstraktusis ekspresionizmas, didžioji modernistinė Poundo, Elioto bei Wallace'o Stevenso poezija, tarptautinis stilius (Le Corbusier, Gropius, Miesas van der Rohe), Stravinskis, Joyce'as, Proustas ir Mannas – mūsų seneliams atrodė skandalingi ir baisūs, o kartai, kuri atvyko prie septintojo dešimtmečio vartų, atrodė esą isteblišmentas ir jų priešai – mirę, slogūs, kanoniški, sudaiktėję monumentai, kuriuos reikia sugriauti, kad sukurtum ką nors nauja. Vadinasi, skirtingų postmodernizmo formų bus tiek, kiek buvo aukštojo modernizmo formų, nes pirmosios bent jau iš pradžių kyla kaip būdingos vietinės reakcijos į anuos modelius. Žinoma, nuo to užduotis nuosekliai apibrėžti postmodernizmą nėra lengvesnė, nes šios naujos tendencijos vientisumas – jei tokio esama – glūdi ne jame, o pačiame modernizme, kurio vietą jis stengiasi užimti.

Antrasis šio postmodernizmų sąrašo bruožas yra tas, kad jame dingsta kai kurios pagrindinės ribos ar skirtybės, ypač nyksta senasis aukštosios kultūros atsiribojimas nuo vadinamosios masinės ar populiariosios kultūros. Šitai, akademiniu požiūriu, ko gero, visų liūdniausias poslinkis, nes tam požiūriui tradiciškai rūpėjo apsaugoti aukštosios ar elitinės kultūros sritį nuo miesčioniškos aplinkos, nuo blizgučių ir kičo, nuo TV serialų ir *Reader's Digest* kultūros, o ir savo patikėtiniams perteikti sunkius ir sudėtingus skaitymo, klausymosi ir regėjimo įgūdžius. Tačiau daugelį naujesnių postmodernizmų kaip tik ir keri šis reklamų ir motelių vaizdas, Las Vego jaudrumas, naktiniai spektakliai, antrarūšiai Holivudo filmai, taip pat vadinamoji paraliteratūra su savo pigiais oro uostų skaitiniais apie siaubus ir meilę, populiariomis biografijomis ar detektyviniais, mokslinės fantastikos ir fantastiniais romanais. Juose jau „necituojami" tokie „tekstai", kuriuos būtų citavę Joyce'as ar Mahleris; tie „tekstai" juose taip įrašyti, kad vis sunkiau nubrėžti ribą tarp aukštojo meno ir komercinių formų.

Kitoks požymis, kad nyksta senosios žanro ir diskurso kategorijos, pastebimas vadinamojoje šiuolaikinėje teorijoje. Ankstesnėje kartoje dar gyvavo specialus profesionalios filosofijos diskursas, – garsiosios Sartre'o ar fenomenologų sistemos, Wittgensteino darbai, analitinė ar kasdienės kalbos filosofija, – padėjęs atskirti visai kitokį kitų akademinių disciplinų – pavyzdžiui, politinių mokslų, sociologijos ar literatūros kritikos – diskursą. Šiandien vis labiau plinta tam tikros rūšies rašymas, tiesiog vadinamas „teorija", kuris yra ir visi tie dalykai, ir nė vienas iš jų. Šis naujo pobūdžio diskursas, paprastai siejamas su Prancūzija ir vadinamąja prancūzų teorija, vis labiau plinta ir nužymi pačios filosofijos užbaigą. Tarkime, kaip vadintini Michelio Foucault darbai – filosofija, istorija, socialine teorija ar politiniu mokslu? Ginčytina, kaip šiais laikais sakoma, ir aš siūlyčiau, kad „teorinis diskursas" taip pat būtų laikomas postmodernizmo apraiška.

Dabar norėčiau porą žodžių tarti apie tinkamą šios sąvokos vartojimą: tai nėra dar vienas žodis tam tikram stiliui apibūdinti. Ta sąvoka, bent jau mano vartosenoje, yra ir periodizuojanti, jos užduotis – atsirandančius naujus formalius kultūros formų bruožus susieti su kylančiu naujo pobūdžio socialiniu gyvenimu ir nauja ekonomine tvarka, o tai dažnai eufemiškai vadinama modernizacija, postindustrine arba vartotojų, žiniasklaidos ar reginių visuomenėmis, arba korporacijų kapitalizmu. Šio naujo kapitalizmo etapo pradžia būtų pokarinis ekonominis pakilimas Jungtinėse Valstijose penktojo dešimtmečio pabaigoje ir šeštojo pradžioje, o Prancūzijoje – Penktosios respublikos įkūrimas 1958 metais. Septintasis dešimtmetis daugeliu atžvilgių yra esminis pereinamasis laikotarpis, per kurį nauja tarptautinė tvarka (neokolonializmas, žaliųjų revoliucija, kompiuterizacija ir elektroninė informacija) tuo pat metu ir įsitvirtina, ir yra laužoma bei purtoma savo vidinių prieštaringumų bei išorinio pasipriešinimo. Aš čia noriu apmesti tik kelis būdus, kuriais naujasis postmodernizmas išreiškia

vėlyvajame kapitalizme susiklostančios naujos socialinės tvarkos vidinę tiesą, bet turėsiu apsiriboti apibūdindamas tik du reikšmingus jo bruožus, kuriuos vadinu pastišu ir šizofrenija; jie suteiks mums galimybę suvokti, kuo pasižymi postmodernistinė erdvės ir laiko patirtis.

PASTIŠAS NUSTELBIA PARODIJĄ

Šiuo metu vienas reikšmingiausių postmodernizmo bruožų ar apraiškų yra pastišas. Pirmiausia turiu paaiškinti šį terminą (paimtą iš vaizduojamųjų menų kalbos), kuris paprastai painiojamas ar siejamas su artimu kalbiniu reiškiniu, vadinamu parodija. Tiek pastišui, tiek parodijai būdinga imitacija ar, tiksliau, kitų stilių, ypač manieristinių, pamėgdžiojimas, įvairių stilių iškraipymas. Akivaizdu, jog šiuolaikinė literatūra apskritai atveria plačią dirvą parodijai, nes didieji modernieji rašytojai pasižymi sukurtais gana savitais stiliais: prisiminkime ilgą Faulknerio sakinį, D.H. Lawrence'ui būdingus gamtos vaizdus; prisiminkime ypatingą Wallace'o Stevenso abstrakcijų vartoseną; prisiminkime ir filosofų manierizmus, tarkime, Heideggerio ar Sartre'o; prisiminkime muzikinius Mahlerio ar Prokofjevo stilius. Visi šie stiliai, nors ir labai skirtingi, štai kuo panašūs – vieno niekad nesupainiosi su kitu, kartą perpratęs vieną, su niekuo kitu nesumaišysi.

Parodija naudojasi tų stilių savitumu ir pasitelkusi išskirtinius jų bruožus bei keistenybes sukuria imitaciją, pašiepiančią originalą. Nesakyčiau, kad visose parodijos formose satyriškasis akstinas yra sąmoningas; šiaip ar taip, geras ar didis parodijuotojas turi jausti originalui slaptą prielankumą, kaip kad didis mimas turi įsijausti į pamėgdžiojamą asmenį. Ir vis dėlto bendras parodijos tikslas yra palankiai ar piktai pajuokti tų stilistinių manierizmų asmenišką pobūdį, jų besaikiškumą, keistumą, palyginti su

paprastu žmonių kalbėjimu ar rašymu. Tad parodijos potekstėje glūdi nuovoka, kad esama kalbinės normos, kurią priešinant didžiųjų modernistų stiliams juos galima išjuokti.

Bet kas būtų, jei niekas nebetikėtų, jog esama normalios kalbos, kasdienės šnekos, lingvistinės normos (tarkime, tokio aiškumo ir komunikacinės jėgos, kurią išaukštino Orwellas savo garsiojoje esė „Politika ir anglų kalba")? Štai ką būtų galima apie tai manyti: galbūt didelės modernios literatūros susiskaidymas ir asmeniškumas – daugybės atskirų asmeninių stilių ir manierizmų protrūkis – yra gilesnių ir bendresnių tendencijų socialiniame gyvenime kaip visumoje ženklas. Tarkime, modernusis menas ir modernizmas – toli gražu nebūdamas ypatinga estetinė keistenybė – iš tiesų ir numatė socialinę raidą ta linkme; tarkime, kad per dešimtmečius, kai atsirado didieji modernūs stiliai, pati visuomenė jau ėmė šitaip skaidytis, ir visos jos grupės ėmė kalbėtis tik joms būdingomis keistomis kalbomis, visos profesijos išplėtojo savo kodus ar idiolektus, ir galiausiai kiekvienas individas tapo savotiška lingvistine sala, atskirta nuo visų kitų. Tačiau tokiu atveju apskritai išnyktų lingvistinė norma, kurios padedami galėtume pajuokti asmenines kalbas ir skirtingus stilius, ir liktų tik stilistinė įvairovė bei heterogeniškumas.

Štai tokiu atveju pasirodo pastišas ir parodija tampa nebeįmanoma. Pastišas, kaip ir parodija, mėgdžioja ypatingą ar savitą stilių, stilistines kaukes, kalbėjimą negyva kalba, bet tai neutralus mėgdžiojimas, be gilesnio parodijos akstino, be satyrinės gaidos, be juoko, be vis dar glūdinčios nuovokos, kad esama *normos*, palyginti su kuria, tai, kas mėgdžiojama, yra gana juokinga. Pastišas yra bejausmė parodija, parodija, praradusi humoro pojūtį: pastišas parodijos atžvilgiu yra tai, kas yra ta keistenybė, šiuolaikinė tam tikro pobūdžio bejausmė ironija, palyginti su Wayne'o Bootho nusakytais pastoviais ir juokingais aštuoniolikto amžiaus ironiškais posakiais[1].

SUBJEKTO MIRTIS

Bet dabar į šį galvosūkį turime įvesti naują dėmenį, galbūt padėsiantį paaiškinti, kodėl klasikinis modernizmas jau nuėjo praeitin ir kodėl jo vietą turėjo užimti postmodernizmas. Šis naujas komponentas dažniausiai vadinamas „subjekto mirtimi" arba, paprasčiau sakant, individualizmo pabaiga. Didieji modernizmai, kaip jau sakėme, rėmėsi atrastu asmeniniu, privačiu stiliumi, su niekuo nesupainiojamu, kaip tavo pirštų atspaudai, su niekuo nepalyginamu, kaip tavo paties kūnas. Bet tai reiškia, kad modernizmo estetika kažkokiu būdu yra organiškai susijusi su savito „aš" ir asmeninio tapatumo samprata, su savita asmenybe bei individualybe, kuri tikriausiai susikuria savitą pasaulėvaizdį ir susikuria savitą, nepakartojamą stilių.

Tačiau mūsų laikais socialinių mokslų teoretikai, psichoanalitikai, net kalbininkai, juo labiau tie iš mūsų, kurie darbuojasi kultūros srityje ir kultūros bei formos pokyčių sferoje, visi jie iš visokiausių skirtingų perspektyvų tiria mintį, kad tokio pobūdžio individualizmas ir asmeninis tapatumas jau nuėjo praeitin, kad senasis individualus ar individualistinis subjektas jau „miręs", netgi nepakartojamo individo sąvoką ir teorinį individualizmo pamatą galima laikyti ideologiniu dalyku. Į visa tai iš tiesų yra du požiūriai, vienas radikalesnis už kitą. Vienas pasitenkina teigdamas: taip, kadaise, klasikiniame konkurencinio kapitalizmo amžiuje, esant stipriam šeimos branduoliui ir buržuazijai iškylant kaip hegemoniškai socialinei klasei, buvo tokie reiškiniai kaip individualizmas ir individualūs subjektai. Bet šiais laikais, korporacinio kapitalizmo amžiuje, vadinamojo organizacijos žmogaus, biurokratijos ir versle, ir valstybėje, demografinio sprogimo amžiuje to senojo buržuazinio individualaus subjekto nebeliko.

Antrasis, radikalesnis, požiūris, kurį būtų galima pavadinti

poststruktūralistiniu, priduria: buržuazinis individualus subjektas yra ne tik jau praeities reiškinys, bet ir mitas, pirmiausia jis niekad neegzistavo, tokio savarankiško subjekto niekad nebuvo. Subjekto vaizdinys yra gryna filosofinė ir kultūrinė mistifikacija, kuria stengtasi įtikinti žmones, kad jie „esą" individualūs subjektai ir turį kažkokį savitą asmeninį tapatumą.

Mums nėra itin svarbu nuspręsti, kuris iš šių požiūrių teisingas (veikiau, kuris įdomesnis ir našesnis). Mes tik turėtume nepamiršti estetinės dilemos: jei savito „aš" patirtis bei ideologija, ta patirtis ir ideologija, kuri, suformavusi stilistinę klasikinio modernizmo tradiciją, jau nuėjo praeitin, tuomet nebeaišku, ką veikia nūdienos dailininkai ir rašytojai. Aišku viena, senesni sektini pavyzdžiai – Picasso, Proustas, T. S. Eliotas – nėra veiksmingi (ar yra tiesiog žalingi), nes niekas jau neturi tokio savito asmeninio pasaulio ir stiliaus, kurį trokštų išreikšti. Ir tai turbūt ne vien „psichologinis" klausimas: turime atsižvelgti ir į nepaprastą paties klasikinio modernizmo septyniasdešimties ar aštuoniasdešimties metų svorį. Šitai yra dar viena priežastis, dėl kurios šiuolaikiniai rašytojai ir dailininkai nebegali išrasti naujų stilių ir pasaulių – jie jau išrasti, galimas tik ribotas derinių skaičius; savitieji jau sugalvoti. Tad visos modernios estetinės tradicijos – jau mirusios – svoris taip pat „slegia gyvųjų smegenis tarsi košmaras", kaip kitokiame kontekste yra pasakęs Marxas.

Taigi ir vėl pastišas: pasaulyje, kuriame stilistinis atsinaujinimas nebegalimas, lieka tik mėgdžioti negyvus stilius, kalbėti užsidėjus kaukes tų stilių balsais įsivaizduojamame muziejuje. Bet tai reiškia, jog šiuolaikinis ar postmodernistinis menas naujai vaizduos patį meną; tai netgi reiškia, kad jis mums nori įteigti vieną pagrindinių dalykų – jog neišvengiama yra meno ir estetikos nesėkmė, naujovių nesėkmė, įkalinimas praeityje.

NOSTALGIJOS MADA

Tai gali atrodyti labai abstraktu, tad norėčiau pateikti keletą pavyzdžių, kurių vienas toks paplitęs, kad mes jį retai siejame su čia aptariamo aukštojo meno raida. Šis specifinis pastišas būdingas ne aukštajai, o masinei kultūrai ir paprastai žinomas kaip „nostalginis filmas“ (prancūzų taikliai vadinamas *la mode rétro* – retrospektyviuoju stilizavimu). Šią kategoriją turime suprasti plačiausia prasme. Siauresne prasme ji, be abejo, aprėpia vien filmus apie praeitį ir apie ypatingesnius gairinius tos praeities tarpsnius. Vienas pirmųjų šio naujo „žanro“ (jei tai yra žanras) filmų buvo Lucaso *Amerikietiškas grafiti*, 1973 metais pabandęs atkurti šeštojo dešimtmečio Jungtinių Valstijų Eisenhowerio laikų atmosferą ir stilistines ypatybes. Garsiame Polanskio filme *Kinų kvartalas* (1974) panašiai atkuriama ketvirtojo dešimtmečio atmosfera, o Bertolucci'o *Konformiste* (1969) – to paties meto Italijos ir Europos aplinka, fašizmo epocha Italijoje. Tokių filmų galėtume vardyti ir daugiau. Bet kodėl jie vadintini pastišu? Ar jie nepriskirtini tradiciškesniam žanrui, žinomam kaip istorinis filmas – ar nebūtų paprasčiau apie juos samprotauti, praplečiant gerai žinomos formos – istorinio romano – ribas?

Turiu savų priežasčių manyti, kad šiems filmams apibūdinti reikalingos naujos kategorijos. Bet tebūnie man leista čia pridurti kelias anomalijas: tarkime, aš sakau, kad *Žvaigždžių karai* (George'as Lucasas, 1977) taip pat yra nostalginis filmas. Ką tai reikštų? Manau, sutiksime, jog tai nėra istorinis filmas apie mūsų tarpgalaktinę praeitį. Tebūnie man leista kitaip pasakyti: vienas svarbiausių kultūrinių išgyvenimų kartoms, subrendusioms nuo ketvirtojo iki šeštojo dešimtmečio, buvo Triušio Rodžerso pobūdžio serialai šeštadienio popietėmis – ateiviai niekšai, tikri amerikiečių didvyriai, sielvartaujančios herojės, mirtini spinduliai, pasaulio pabaigos juodoji dėžė ir galiausiai ant uolos krašto pakibęs

žmogus, kurį stebuklingai išgelbstint pamatysime kito šeštadienio popietę. *Žvaigždžių karai* šiuos išgyvenimus atkuria pastišo forma; parodijuoti tokius serialus nėra prasmės, nes jų jau nebėra. Filmas *Žvaigždžių karai*, būdamas anaiptol ne beprasmė tokių negyvų formų satyra, patenkina gilų (ar negalėčiau sakyti – užgniaužtą?) norą tokius išgyvenimus vėl patirti: tai daugialypis filmas, jo nuotykius vaikai bei paaugliai patiria tiesiogiai, o suaugę žiūrovai patenkina gilesnį, išties nostalgiškesnį troškimą grįžti į tą senesnę epochą ir vėl išgyventi jo keistus senus estetinius dirbinius. Tad šis filmas yra istorinis arba nostalginis *metonimine* prasme. Kitaip nei *Amerikietiškas grafiti* jis neatkuria praeityje išgyventos visumos vaizdo; veikiau atkurdamas senesniam laikotarpiui būdingų meno kūrinių (serialų) formą ir jų keliamus jausmus, jis stengiasi pažadinti su šiais filmais susijusį praeities pojūtį. O *Dingusio laivo plėšikai* (1981) čia užima tarpinę padėtį: tam tikru lygmeniu tai filmas apie ketvirtą ir penktą dešimtmetį, bet iš tiesų jis vaizduoja tą laikotarpį metonimiškai – per tam metui būdingas nuotykių istorijas (kurios jau nebe mūsų laikų).

Dabar norėčiau aptarti kitą anomaliją, padėsiančią mums geriau suprasti nostalginius filmus ir apskritai pastišą. Kalbėsime apie neseniai pastatytą filmą *Kūniška aistra* (Lawrence'as Kasdanas, 1981), kurį, pasak daugelio kritikų, galima laikyti tam tikru *Dvigubos garantijos* (*Double Indemnity*, 1944) perdirbiniu. (Aliuzinis, neapčiuopiamas senesnių siužetų plagijavimas, žinoma, taip pat yra pastišo savybė.) *Kūniška aistra* formaliai nėra nostalginis filmas, nes jo veiksmas vyksta šiuolaikinėje aplinkoje, mažame Floridos miestelyje netoli Majamio. Kita vertus, šis formalus šiuolaikiškumas yra išties labiausiai dviprasmiškas: titrai – mums visad pirmasis signalas – parašyti ketvirtojo dešimtmečio *art-deco* stiliumi, kuris neišvengiamai žadina nostalgiškus prisiminimus (pirmiausia, be abejo, *Kinų kvartalo*, o per jį ir dar kai kurių istorinių dalykų). Be to, pats pagrindinio veikėjo charakteris yra dvipras-

mis: Williamas Hurtas yra nauja žvaigždė, tačiau nepasižymi ryškiu stiliumi, būdingu ankstesnės kartos superžvaigždėms Steve'ui McQueenui ar Jackui Nicholsonui, net veikiau tas personažas yra savotiškas mišinys jų bruožų ir tokių senesnių vaidmenų, kurie paprastai siejami su Clarku Gable'u. Tad ir čia prasiskverbia praeities nuotaika. Filmo žiūrovas ima stebėtis, kodėl šiai istorijai, kuriai būtų tikusi bet kokia vieta, nepaisant nuorodos į dabarties laikus, parenkamas mažas Floridos miestelis. Netrukus imi susivokti, kad mažo miestelio aplinka atlieka esminę taktinę funkciją: ji leidžia filmui išvengti daugelio ženklų ir nuorodų, kurias galėtume sieti su šiuolaikiniu pasauliu, su vartotojų visuomene – buitinė technika ir žmogaus darbo gaminiai, ekonominis suklestėjimas, vėlyvojo kapitalizmo daiktų pasaulis. Išoriškai daiktai filme (pavyzdžiui, automobiliai) yra devintojo dešimtmečio gaminiai, bet viskas jame veikia taip, kad jie užgožtų tiesiogines šiuolaikines sąsajas ir kad filmą būtų galima suvokti kaip nostalgijos kūrinį – kaip pasakojimą, nukeltą į neapibrėžiamą nostalgišką praeitį, į amžiną ketvirtąjį dešimtmetį, kažkur anapus istorijos. Mano manymu, itin simptomiška, kad pats nostalgijos filmų stilius įsiveržia ir įsiviešpatauja net tuose šiandienos filmuose, kuriuose aplinka šiuolaikiška, tarsi kažkodėl nūdien mes nebepajėgtume sutelkti dėmesio į savo dabartį, tarsi nebemokėtume estetiškai išreikšti savo pačių dabartinės patirties. Bet tokiu atveju tai yra baisus kaltinimas pačiam vartotojiškam kapitalizmui ar, mažų mažiausiai, gąsdinantis ir patologiškas simptomas visuomenės, nebesugebančios dorotis su laiku ir istorija.

Tad dabar grįžkime prie klausimo, kodėl nostalginiai filmai ar pastišas laikytini kitokiais nei senieji istoriniai romanai ar filmai. Į šią aptartį turėčiau įtraukti, mano manymu, ryškiausią literatūrinį pavyzdį – E. L. Doctorow romanus: *Regtaimą*, persunktą dvidešimtojo amžiaus pradžios atmosferos, ir *Narų ežerą (Loon Lake)*, didžia dalimi apie mūsų ketvirtąjį dešimtmetį. Tačiau, mano

nuomone, šie romanai tik iš pažiūros yra istoriniai. Doctorow yra rimtas menininkas ir vienas iš nedaugelio nūdien rašančių nuoširdžiai kairiųjų ar radikalių romanistų. Tačiau jo nesumenkinsime pasakydami, kad jo kūriniai veikiau atspindi mūsų idėjas apie praeitį ar kultūrinius praeities stereotipus nei tą istorinę praeitį. Kultūros produkcija įtraukiama atgal į sąmonę, į monadinį subjektą: jis jau nebegali atviromis akimis žiūrėdamas į realų pasaulį ieškoti prasminių ženklų, o turi lyg Platono oloje stebėti mentalinius pasaulio vaizdinius ant įkalinančių sienų. Jeigu čia dar likę nors kiek realizmo, tai šis „realizmas" atsiranda iš sukrėtimo, suvokus tą įkalintumą ir įsitikinus, kad neaišku dėl kokių priežasčių esame tarsi pasmerkti ieškoti istorinės praeities per savo pačių populiarius praeities vaizdinius ir stereotipus, o pati praeitis taip ir lieka nepasiekiama.

POSTMODERNIZMAS IR MIESTAS

Prieš pateikdamas kiek aiškesnę išvadą, norėčiau bendrais bruožais paanalizuoti vieną tipišką postmodernų pastatą – kūrinį, daugeliu atžvilgiu nebūdingą tai postmoderniajai architektūrai, kurios svarbiausieji vardai yra Robertas Venturi, Charlesas Moore'as, Michaelas Gravesas, o vėliau Frankas Gehry, bet, mano nuomone, labai ryškiai bylojantį apie postmodernistinės erdvės savitumą. Norėčiau išplėtoti ankstesnių pastabų potekstę ir ją aiškiau išdėstyti: teigčiau, jog mūsų akivaizdoje vyksta kažkokia užstatomos erdvės mutacija. Mano mintis ta, kad mes patys, žmogiškieji subjektai, patekę į šią naują erdvę, nespėjame su jos raida; vyksta objekto mutacija, bet jos dar nelydi atitinkama subjekto mutacija; mes dar neturime pagavos priemonių, derančių šiai naujai, kaip aš ją vadinsiu, hipererdvei iš dalies dėl to, kad mūsų pagavos įpročiai buvo išugdyti ankstesnėje erdvėje, kurią vadinu

aukštojo modernizmo erdve. Todėl naujesnioji architektūra – kaip ir daugelis kitų kultūros gaminių, minėtų ankstesnėse pastabose – iškyla nelyg imperatyvas išsiugdyti naujus organus, kad mūsų sensorika ir mūsų kūnai išplėstų savo ribas iki naujų, iki šiol neįsivaizduojamų ir galiausiai, ko gero, neįmanomų matmenų.

„Bonaventure" viešbutis

Pastatas, kurio ypatumus čia išvardysiu, yra „Westin Bonaventure" viešbutis, pastatytas Los Andželo centre; jo architektas ir statybų vykdytojas yra Johnas Portmanas, tarp jo kitų statinių yra įvairūs „Hyatt Regencies" viešbučių tinklo pastatai, „Peachtree" centras Atlantoje ir „Renaissance" centras Detroite. Turėčiau paminėti, koks yra retoriškos postmodernizmo gynybos populistinis aspektas palyginti su didžiųjų architektūros modernizmų elitiniais (ir utopiniais) griežtumais: paprastai teigiama, jog, viena vertus, šie naujesni pastatai yra populiaresni; kita vertus, kad jie, pasižymintys paprastumu ir pastatyti iš vietinių medžiagų, pagarbiai įsiterpia į amerikietiško miesto audinį. Vadinasi, į neskoningą komercinę miesto ženklų sistemą jie nesistengia, kaip kad aukštojo modernizmo šedevrai ir paminklai, įterpti kitokios, išsiskiriančios, pakylėtos, naujos utopinės kalbos, bet, priešingai, siekia kalbėti ta pačia kalba, vartodami jos žodyną ir sintaksę, simboliškai „išmoktą iš Las Vego".

Portmano „Bonaventure" visiškai patvirtina pirmąją teiginio pusę: tai populiarus pastatas, mielai lankomas ir vietinių gyventojų, ir turistų (nors kitiems Portmano pastatams šiuo atžvilgiu teko dar didesnis pasisekimas). Tačiau populistinis įsiterpimas į miesto audinį yra jau kitas dalykas, tad nuo jo ir pradėsime. Į „Bonaventure" viešbutį yra trys įėjimai: vienas iš Figueroa gatvės, o kiti du per pakeltus sodus kitoje viešbučio pusėje, pastaty-

toje ant išlikusio Švyturio kalvos šlaito. Nė vienas jų nėra panašus į senuosius viešbučio įėjimus su nuolaidžia viršdurio stogine ar monumentalius *porte-cochère**, kuriais vakarykščiai prašmatnūs pastatai paprastai tave pasitinka, įleisdami iš miesto gatvės į senamadiškesnį vidų. Įėjimai į „Bonaventure" yra tarsi šoninės ar užpakalinės durys: pro sodus ne nuo gatvės pusės patenki į bokštų šeštąjį aukštą ir net iš ten turi nulipti vieną laiptų maršą prie lifto, kuriuo patenki į vestibiulį. O iš Figueroa gatvės pusės per įėjimą, kurį vis dėlto pavadintum paradiniu, su visais lagaminais patenki į trečio aukšto balkoną, iš jo eskalatoriumi turi nusileisti į pagrindinę registratūrą. Apie tuos liftus ir eskalatorius pakalbėsime vėliau. Pirmiausia norėčiau pasakyti, kad tuos neįprastai neišryškintus įėjimus tarsi padiktavo kažkokia nauja uždarumo kategorija, valdanti vidinę paties viešbučio erdvę (jau nekalbant apie medžiagų keliamus apribojimus, kurių turėjo paisyti Portmanas). Aš manau, kad greta kitų būdingų postmodernių pastatų, tokių kaip „Beaubourg" Paryžiuje, „Eaton" centras Toronte, „Bonaventure" užmojis yra būti absoliučia erdve, užbaigtu pasauliu, savotišku miniatiūriniu miestu (norėčiau pridurti, kad ši nauja absoliuti erdvė atliepia naują kolektyvinę elgseną, naują būdą, pagal kurį juda ir telkiasi individai – tarsi pagal naujus, istoriškai savitus milžiniškos minios papročius). Šiuo atžvilgiu Portmano „Bonaventure" minimiestui idealiausia būtų visai neturėti jokių įėjimų, nes įėjimas visad yra gija, jungianti pastatą su jį supančiu miestu, o jis nori būti veikiau miesto atitikmeniu, jo pakaitalu, o ne jo dalimi. Šitai, žinoma, nei įmanoma, nei praktiška, tad įėjimo funkcija sąmoningai kuo labiau sumenkinta ir sumažinta. Tačiau toks atsiribojimas nuo supančio miesto yra visai kitoks nei didžiųjų tarptautinio stiliaus monumentų – jų atsiribojimas buvo pašėlęs, akivaizdus ir turėjo labai tikrą simbolinę reikšmę, kaip

* Vartai *(pranc.)*.

garsieji Le Carbusier *pilotis**, kurių mastas radikaliai atskiria naują utopišką modernumo erdvę nuo smukusio ir puolusio miesto audinio, kuris atvirai atmetamas, nors modernizmo užmojis buvo, kad ši nauja utopinė erdvė per Naujumo užkratą išplistų ir galų gale naujos erdvinės kalbos galia tą audinį pakeistų. Tačiau „Bonaventure" tenkinasi, „leisdamas puolusiam miesto audiniui ir toliau būti savojoje būtyje" (parodijuojant Heideggerį); nesitikima ir nepageidaujama jokio kito poveikio nei didesnių protopolitinių utopinių pokyčių.

Mano manymu, šią diagnozę patvirtina didžiulis veidrodinio stiklo „Bonaventure" apvalkalas, kurio funkciją iš pirmo žvilgsnio būtų galima aiškinti kaip reprodukavimo technologijų temos raidą. Tačiau geriau įsižiūrėjus norėtųsi paryškinti, kaip stiklo apvalkalas iš lauko atstumia miestą: panašiai atstumia veidrodiniai akiniai nuo saulės – neleisdami pašnekovui matyti jūsų akių, jie suteikia tam tikro agresyvumo ir galios Kito atžvilgiu. Panašiai veidrodiniai „Bonaventure" langai jį savotiškai atsieja nuo aplinkos, tarsi jis būtų be vietos: tai net ne eksterjeras, nes norėdamas pasižiūrėti į viešbučio išorines sienas, matai ne patį viešbutį, o iškreiptus aplinkos vaizdus.

Dabar pora žodžių apie jo eskalatorius ir liftus. Atsižvelgiant į tai, kad Portmano architektūroje jie teikia tikrai didelių patogumų – ypač liftai, kuriuos architektas pavadino „milžiniškomis kinetinėmis skulptūromis" ir kurie daug prisideda prie viešbučio interjero vaizdumo bei žavesio, ypač „Hyattuose", kur jie be paliovos kyla ir leidžiasi tarsi garsieji japonų žibintai ar gondolos – ir kad jie pabrėžtinai iškelti į pirmą planą, manau, šie „žmonių varikliai" (Portmano terminas, prisitaikytas iš Disney'aus) turi didesnę nei vien funkcijų ir inžinerijos mazgų reikšmę. Šiaip ar taip, žinome, kad dabartinė architektūros teorija iš kitų sričių ėmė sko-

* Masyvios skliautų arba plokščių perdangų atramos.

lintis naratyvinę analizę ir aiškinti fizines mūsų trajektorijas per tokius pastatus kaip menamus pasakojimus ar fabulas, kaip dinamiškus maršrutus ir pasakojamąsias paradigmas, kurias mes, lankytojai, esame prašomi savo kūnais ir judesiais užpildyti ir užbaigti. Tačiau „Bonaventure" viešbutyje šis procesas dialektiškai paryškintas. Man rodos, čia eskalatoriai ir liftai ne tik išstumia žmogaus judėjimą, bet visų pirma pasireiškia kaip nauji refleksyvūs tikro judėjimo ženklai ir simboliai (tai paaiškės, kai prieisime prie visuminio klausimo, kas šiame pastate lieka iš ankstesnių judėjimo formų, ypač iš paties ėjimo). Čia naratyvinį vaikščiojimą pabrėžia, simbolizuoja, sudaiktina ir išstumia transporto priemonė, tampanti ankstesnio vaikščiojimo alegorija, nes mums patiems savarankiškai vaikščioti jau neleidžiama. Tai yra dialektinis visos modernios kultūros autoreferentiškumo suintensyvinimas, ta kultūra vis labiau kreipiasi pati į save, o savo kultūrinę produkciją ima vadinti savo turiniu.

Man keblu perteikti pačią esmę, erdvės pojūtį, patiriamą perėjus iš tokių alegoriškų transporto priemonių į vestibiulį ar atriumą, kurio viduryje stovi kolona, apsupta miniatiūrinio ežerėlio, o visa tai išsidėstę tarp keturių simetrinių gyvenamųjų bokštų su savais liftais ir apsupta kylančių balkonų, septintame aukšte uždengtų lyg šiltnamio stogu. Drįsčiau teigti, kad tokios erdvės neįmanoma nusakyti tūrio ar tūrių kalba, nes jų neįmanoma aprėpti. Kabančios juostos išties taip užpildo šią erdvę, kad sistemingai ir tyčiomis atitrauktų dėmesį nuo formos, kurią ji tikriausiai turi; tuo tarpu nuolatinis judrumas daro įspūdį, kad ta tuštuma čia visiškai užpildyta, ir pats esi į ją paniręs be jokio atsitolinimo, iš kurio anksčiau galėdavai suvokti perspektyvą ar tūrį. Į šią hipererdvę esi paniręs visu kūnu; jei anksčiau atrodydavo, kad gelmės nebuvimo įspūdį, pastebimą postmoderniojoje tapyboje ir literatūroje, tikrai būtų sunku sukurti architektūroje, gal tokį trikdantį panirimą reikėtų laikyti jo formaliu atitikmeniu naujoje aplinkoje.

Tačiau šiame kontekste eskalatoriai ir liftai yra ir dialektinės priešybės; galėtume teigti, kad didingas liftų-gondolų judėjimas yra sykiu ir dialektinė užpildytos atriumo erdvės kompensacija – jis mums teikia esmiškai kitokio, papildomo erdvinio potyrio galimybę: išilgai vieno iš keturių simetrinių bokštų šauti aukštyn pro lubas, išorinėje pusėje prieš mus stulbinamai ar net gąsdinamai atsiveriant pačiam Los Andželui. Tačiau netgi toks vertikalus judėjimas yra apribotas: liftas pakelia į kurį nors besisukantį kokteilių barą, kuriame vėl sėdite pasyviai sukamas ratu ir stebite miesto vaizdą, dabar jau vėl virtusį tikru, koks matyti pro paprastus stiklinius langus.

Tebūnie man leista visa tai greitosiomis užbaigti, grįžtant į pagrindinę vestibiulio erdvę (probėgšmais pastebint, kad viešbučio kambariams yra akivaizdžiai skirta ne pirmaeilės svarbos: gyvenamose viešbučio patalpose koridoriai žemomis lubomis, tamsūs, iš tiesų slogiai funkcionalūs, ir netrunki suprasti, jog kambariai – dažnai perdažomi – yra prasčiausio skonio). Nusileidimas gana pribloškiantis – pro stogą neri žemyn ir teškiesi į ežerą; o atsidūręs ten patiri tai, ką pavadinčiau chaotiška sumaištim, tarsi šios erdvės kerštą vis dar besistengiantiems po ją pavaikščioti. Kadangi tų keturių bokštų simetrija yra tobula, vestibiulyje visiškai neįmanoma susiorientuoti, todėl neseniai buvo pridėliota skirtingų spalvų rodyklių, apgailėtinai, gana beviltiškai ir atvirai bandant atkurti senesnės erdvės gaires. Ryškiausias praktinis tokios erdvinės mutacijos padarinys būtų pagarsėjusi parduotuvėlių įvairiuose balkonuose savininkų dilema: nuo pat viešbučio atidarymo 1977 metais tapo aišku, kad niekas tų parduotuvėlių negali rasti, ir net jei aptinki tau reikiamą prabangią moteriškų reikmenų parduotuvę, antrą kartą nesitikėk jos rasti; tad nuomininkai, apimti nevilties, ir prekiauja išpardavimų kainomis. Prisiminęs, kad Portmanas yra ne tik architektas, bet ir verslininkas, be to, milijonierius žemės supirkėjas ir statytojas, me-

nininkas ir sykiu visavertis kapitalistas, nenorom pagalvoji, jog „grįžta tai, kas užgniaužta“.

Taip galiausiai prieinu prie savo pagrindinės minties, kad per šią paskiausią erdvės – postmoderniosios hipererdvės – mutaciją pagaliau pavyko peržengti pavienio žmogaus kūno sugebėjimą susigaudyti, kur jis yra, žvalgantis perprasti aplinkos sistemą ir išorinio pasaulio žemėlapyje nustatyti savo vietą. Jau sakiau, kad toks bauginantis kūno atsiejimas nuo sukurtos jo aplinkos – taip nesiderinantis su ankstesniu modernizmu, kaip erdvėlaivio greičiai su automobilio greičiais – ir gali simbolizuoti bei reikšti aštresnę dilemą – tai yra mūsų proto nesugebėjimas, bent jau dabar, aprėpti didžiulį, globalinį daugiatautį ir decentruotą komunikacinį tinklą, kuriame esame atsidūrę kaip individualūs subjektai.

Naujumo mašina

Man rūpi, kad Portmano erdvė nebūtų suvokiama kaip išskirtinė ar tarsi sumenkinta ir vien pramoginė nelyg koks Disneilendas, tad probėgšmais norėčiau priešpriešinti šią savimylišką, įdomią (nors ir trikdančią) pramoginę erdvę jos atitikmeniui iš kitos srities – būtent postmoderniai karinei erdvei, ypač tokiai, kokią atkūrė Michaelas Herras savo garsioje knygoje apie Vietnamo patirtį *Pranešimai*. Šios knygos neįprastos kalbinės naujovės galėtų būti laikomos eklektiškai postmoderniomis, nes knygos kalba bejausmiškai sulydo visą diapazoną šiuolaikinių grupinių idiolektų, ryškiausiai – roko ir juodųjų kalbas, bet tokį lydinį nulemia turinio uždaviniai. Šio pirmojo baisaus postmodernistinio karo negalima nupasakoti tradicinėmis karo romano ar filmo paradigmomis – išties visų ankstesnių pasakojimo paradigmų bejėgiškumas, kaip ir bejėgiškumas bet kokios bendros žmonių kalbos, kuria karo veteranas galėtų perteikti savo patirtį, yra viena pagrindinių

knygos temų ir, galima sakyti, atveria kelius visiškai naujam refleksyvumui. Benjamino nuomonė apie Baudelaire'ą ir iš naujos miesto technologijos patirties, peržengiančios ankstesnius kūniškos pagavos įpročius, iškilusį modernizmą šiuo atžvilgiu yra nepaprastai aktuali ir sykiu senamadiška, turint omenyje naują ir faktiškai neįsivaizduojamą kvantinį technologinio susvetimėjimo šuolį:

Jis buvo judantis taikinys – išgyvenęs abonentas, tikras karo vaikas, nes, išskyrus tuos retus atvejus, kai buvai prispaustas ar kur įstrigęs, sistema buvo užsukta taip, kad tu judėtum, jei šito manei norįs. Kaip taktika likti gyvam ji atrodė ne blogesnė nei kas kita, savaime aišku, ta sąlyga, jei nuo jos čion patekęs norėjai pradėti ir ja užbaigti; iš pradžių ji buvo tiksli ir teisinga, bet paskui įgavo sūkurio pavidalą, nes juo daugiau judėjai, tuo daugiau rizikavai, kad žūsi ar būsi suluošintas, juo labiau tuo rizikavai, tuo daugiau šansų turėjai dar vieną dieną likti gyvas. Kai kas iš mūsų zujome po karą lyg pakvaišę ir jau nesusivokdami, kur vienu ar kitu keliu nusigausime, visame paviršiuje vien tik karas, kartkartėmis netikėti puolimai. Kol turėjome malūnsparnius nelyginant taksi, mes bent iš pažiūros aprimdavome tik visiškai išsekę, puolę į depresiją, prilygstančią smūgiui, ar surūkę visą tuziną opiumo pypkių, tačiau viduje savo kailio vis vien kažkur lėkėme lyg vejami, cha cha, La Vida Loca. Tais mėnesiais, kai sugrįžau, šimtai malūnsparnių, kuriais skraidžiau, ėmė spiestis draugėn, kol įgaudavo metamalūnsparnio formą, ir mano galvoje tai buvo seksualiausias dalykas; gelbėtojas-naikintojas, tiekėjas-švaistūnas, kairiarankis-dešiniarankis, vikrus, sklandus, jautrus ir žmogiškas; karštas plienas, tepalai, džiunglių prisigėrusi marška, šaltas prakaitas ir vėl karštas, rokenrolo kasetė vienoje ausyje, kulkosvaidžio papliūpa kitoje, kuras, karštis, gajumas ir mirtis, pati mirtis, vargu ar neprašyta[2].

Šioje naujoje mašinoje, kuri ne vaizduoja judėjimą kaip ankstesnioji modernistinė lokomotyvų ar lėktuvų mašinerija, o pati gali būti pavaizduota tik judanti, glūdi naujos postmodernistinės erdvės paslaptis.

VARTOTOJŲ VISUOMENĖS ESTETIKA

Baigdamas turiu nusakyti tokio pobūdžio kultūrinės produkcijos sąsają su šiandieniniu socialiniu gyvenimu mūsų šalyje. Taip pat metas atkreipti dėmesį į pagrindinį prieštaravimą tokioms postmodernizmo sampratoms, kokias čia apmečiau: visi čia išvardyti bruožai visai nėra nauji, o buvo apsčiai būdingi tikrajam ar mano vadinamam aukštajam modernizmui. Galų gale ar Thomas Mannas nesidomėjo pastišo idėja ir ar Joyce'o *Uliso* skyrius „Saulės jaučiai“ jos akivaizdžiai neįkūnija? Ar galima, kalbant apie postmodernistinį laiko suvokimą, nepaminėti Flaubert'o, Mallarmé ir Gertrude'os Stein? Kas visame tame taip jau nauja? Ar mums iš tikrųjų reikalinga postmodernizmo sąvoka?

Vieno pobūdžio atsakymas į šį klausimą ne tik iškeltų visą periodizacijos problemą, bet ir verstų aiškintis, kaip istorikai (literatūros ar kitokie) nustato esminį lūžį tarp dviejų, iki tol buvusių skirtingų, epochų. Aš apsiribosiu teiginiu, jog esminiai lūžiai tarp laikotarpių paprastai nereiškia visiškų turinio pokyčių, o veikiau byloja apie tai, kaip persigrupuoja tam tikras skaičius jau buvusių elementų: įsivyrauja ankstesnėje epochoje ar ankstesnėje sistemoje buvę šalutiniai bruožai, o vyravę bruožai virsta antraeiliais. Šiuo atžvilgiu visa, ką mes čia apibūdiname, galima aptikti ankstesniuose tarpsniuose ir ypač tikrajame modernizme. Noriu pasakyti, kad iki mūsų laikų visi tie dalykai buvo antraeiliai, nesvarbūs moderniojo meno bruožai, veikiau šalutiniai nei pagrindiniai, ir nauja atsiranda tik tuomet, kai jie tampa pagrindinėmis kultūrinės produkcijos savybėmis.

Tai galiu konkrečiau argumentuoti, pasitelkdamas bendrą kultūrinės produkcijos ir visuomeninio gyvenimo sąsają. Ankstesnis, ar klasikinis, modernizmas buvo opozicinis menas; jis atsirado verslo visuomenės aukso amžiuje kaip skandalingas ir įžeidžiantis viduriniosios klasės publiką – bjaurus, nedarnus, bohemiškas, seksualiai šokiruojantis. Iš jo buvo galima šaipytis (kol nebūdavo pakviečiama policija konfiskuoti knygų ar uždaryti parodų): jis piktino gerą skonį ir sveiką nuovoką, kitaip tariant, kaip būtų pasakę Freudas ir Marcuse, tai buvo provokuojantis iššūkis dvidešimto amžiaus pradžioje viešpatavusiai viduriniosios klasės visuomenės tikrovei ir principams. Modernizmas apskritai nelabai tiko prie minkštų Viktorijos laikų baldų, Viktorijos laikų moralinių draudimų ar mandagios visuomenės papročių. Kitaip tariant, kad ir koks atviras buvo didžiųjų aukštųjų modernizmų politinis turinys, jie visad, dažniausiai kažkaip užslėptai, buvo pavojingi, sprogūs, ardantys nusistovėjusią tvarką.

Jei ūmai grįžtame į šiuos laikus, galime įvertinti įvykusių kultūrinių pokyčių mastą. Joyce'as ir Piccaso ne tik nebėra nesuprantami ir atstumiantys – jie tapo klasikais ir mums jau atrodo gana realistiški. O šiuolaikinei visuomenei šiuolaikinio meno formoje ar turinyje nedaug kas bėra nepakenčiama ar skandalinga. Visuomenė ramiai žiūri į labiausiai žeidžiančias jo formas, – tarkime, pankroką ar tai, kas vadinama atvirai seksualia medžiaga, – ir tas formas lydi komercinė sėkmė, kitaip nei ankstesnio aukštojo modernizmo kūrinius. Šitai rodo, jog, nors šiuolaikinis menas išlaiko visus formalius ankstesnio modernizmo bruožus, jo padėtis mūsų kultūroje iš esmės pasikeitė. Viena, prekinė produkcija, ypač drabužiai, baldai, pastatai ir kiti gaminiai, dabar yra glaudžiai susiję su stilistiniais pokyčiais, ateinančiais iš meninio eksperimentavimo; pavyzdžiui, mūsų reklamą maitina visų meno šakų modernizmas, be kurio ji neįsivaizduojama. Antra, aukštojo modernizmo klasika tapo vadinamųjų kanonų dalimi ir apie ją yra

mokoma mokyklose bei universitetuose – taip ji iškart netenka savo ankstesnės griaunamosios galios. Štai kur būtų galima nužymėti lūžį tarp tų laikotarpių ir nustatyti postmodernizmo gimimo laiką: tai metas (ko gero, septinto dešimtmečio pradžia), kai modernizmas ir vyraujanti jo estetika įsitvirtino akademiniuose sluoksniuose, o visa nauja poetų, dailininkų ir muzikantų karta ėmė jį laikyti akademiniu menu.

Bet prie to lūžio galima prieiti ir iš kitos pusės ir apibūdinti pastarojo visuomeninio gyvenimo tarpsniais. Kaip sakiau, ir marksistai, ir nemarksistai sutinka, jog tam tikru metu po Antrojo pasaulinio karo ėmė rastis naujo pobūdžio visuomenė (apibrėžiama įvairiai – kaip postindustrinė visuomenė, korporacinis kapitalizmas, vartotojų visuomenė, žiniasklaidos visuomenė ir pan.). Naujos vartojimo formos, planuojamas produkcijos senėjimas, vis greitesnė madų ir stilių kaita, apskritai iki šiol neregėtas reklamos, televizijos ir žiniasklaidos įsismelkimas į visuomenę, senųjų prieštarų tarp miesto ir kaimo, centro ir provincijos, priemiesčių gyvenimo ir universalios standartizacijos išnykimas, didžiojo greitkelių tinklo plėtra ir automobilių kultūros atsiradimas – tai tik keletas ypatybių, nužyminčių esminį lūžį tarp šios ir ankstesnės, prieškarinės, visuomenės, kurioje aukštasis modernizmas vis dar buvo pogrindžio jėga.

Aš manau, kad postmodernizmo iškilimas yra glaudžiai susijęs su šio naujo vėlyvojo vartotojiško ar korporacinio kapitalizmo atsiradimu. Taip pat manau, kad jo formaliosios savybės daugeliu atvejų išreiškia gilesnę šios ypatingos socialinės sistemos logiką. Tačiau tai galėsiu paliudyti tik vienu pavyzdžiu: būtent tuo, kad išnyko istorijos pojūtis – visa šiuolaikinė mūsų visuomeninė sistema pamažėle praranda gebėjimą grįžti į savo praeitį ir ima gyventi nuolatinėje dabartyje, nuolatinėje kaitoje, išdildančioje tas tradicijas, kurias ankstesnė visuomeninė žinija turėjo vienaip ar kitaip išsaugoti. Susimąstykime, kaip žiniasklaida pervargo nuo

naujienų: Nixonas, juo labiau Kennedy jau yra tolimos praeities asmenybės. Taip ir knieti pasakyti, kad pati žiniasklaidos funkcija yra tokias nesenas istorines patirtis kuo greičiau nustumti į praeitį. Vadinasi, informacinė žiniasklaidos funkcija būtų padėti mums pamiršti, pagelbėti kaip mūsų istorinės atminties amnezijos veiksniai bei mechanizmai.

Tačiau tokiu atveju dvi mano čia nagrinėtos postmodernizmo ypatybės – tikrovės transformacija į vaizdinius ir laiko suskaidymas į nuolatinės dabarties virtinę – prie šio proceso nepaprastai dera. Mano paties išvada įgauna klausimo formą apie kritinę naujojo meno vertę. Daugelis sutinka, jog ankstesnis modernizmas prieš savo visuomenę veikė įvairiais būdais, kurie apibūdinami kaip kritiški, neigiantys, protestuojantys, griaunamieji, opoziciniai ir dar kitaip. Ar ką nors panašaus būtų galima teigti apie postmodernizmą ir jo socialinę svarbą? Mes pamatėme, kad tam tikru atžvilgiu postmodernizmas atkartoja ar atkuria – sustiprina – vartotojiško kapitalizmo logiką; dar svarbesnis klausimas būtų, ar nesama tam tikro būdo, kuriuo jis tai logikai ir atsispiria. Bet šį klausimą tenka palikti atvirą.

2. Postmodernumo teorijos

Kaip apibūdintini pagrindiniai postmodernumo bruožai, pirmiausia ar taikytina pati ši sąvoka, o gal ji tėra tik mistifikacija – ši postmodernizmo problema yra ir estetinė, ir politinė. Įvairūs požiūriai į tą problemą, kurių galima logiškai laikytis, kad ir kokiomis sąvokomis jie būtų išdėstyti, visad išreiškia tam tikrą istorijos supratimą, pagal kurį mūsų šiandien gyvenamo socialinio laikotarpio vertinimas iš tikrųjų yra politinio patvirtinimo ar nepripažinimo objektas. Pati prielaida, skatinanti tokią diskusiją, remiasi pirmine strategine išankstine nuomone apie mūsų socialinę sistemą: pripažįstant postmodernistinei kultūrai tam tikrą istorinį savitumą, netiesiogiai teigiama, kad tarp to, kas kartais vadinama vartotojų visuomene, ir ankstyvesnių stadijų kapitalizmo, iš kurio ji kilo, esama radikalaus struktūrinio skirtingumo.

Tačiau renkantis įvairius loginius išeities taškus, neišvengiamai tenka išsakyti savo požiūrį ir kitu klausimu, glūdinčiu pačiame postmodernizmo pavadinime, t.y. įvertinti tai, ką dabar turėtume vadinti aukštuoju ar klasikiniu modernizmu. Tiesą sakant, iš pradžių peržvelgus įvairius kultūrinius gaminius, kuriuos pagrįstai būtų galima laikyti postmoderniais, kyla stipri pagunda ieškoti „šeimyninio panašumo“ ne tarp nevienalypių stilių ir kūrinių, o kažkokiame bendrame stipriame aukštojo modernizmo impulse ir estetikoje, prieš kurią jie visi vienaip ar kitaip sukyla.

Architektūrinės diskusijos, pirmosios diskusijos apie postmodernizmą kaip stilių vertingos tuo, kad jose šie tarsi estetiniai klau-

simai neišvengiamai įgijo politinį rezonansą ir padėjo jį atsekti labiau užkoduotose ar užmaskuotose diskusijose apie kitus menus. Apskritai iš pastaruoju metu išsakytų nuomonių įvairovės būtų galima išskirti keturis požiūrius į postmodernizmą; bet net šią palyginti tikslią schemą, ar *combinatoire**, tuojau komplikuoja įspūdis, kad kiekvienas šių atvejų gali būti paveiktas arba progresyvios, arba reakcingos politinės laikysenos (žvelgiant iš marksistinės ar apskritai kairesnės perspektyvos).

Pavyzdžiui, postmodernizmo pasirodymą būtų galima sveikinti laikantis grynai antimodernistinio požiūrio[1]. Ankstesnė teoretikų karta (ryškiausiai Ihabas Hassanas) jau panašiai elgėsi, nagrinėdama postmodernistinę estetiką tipiškesnės poststruktūralistinės tematikos lygmeny (*Tel quel* prieš reprezentavimo ideologiją, Heideggerio ar Derrida skelbta „Vakarų metafizikos pabaiga"), kur tai, kas dar nevadinama postmodernizmu (žr. utopišką pranašystę Foucault knygos *Žodžiai ir daiktai* pabaigoje), sveikinama kaip visiškai naujos mąstysenos ir naujos būties atėjimas į pasaulį. Tiesa, Hassanas aukština nemažai ryškiausių aukštojo modernizmo paminklų (Joyce'ą, Mallarmé), tad jo pozicija būtų palyginti dar dviprasmiškesnė, jei jos nelydėtų naujos informacinės technologijos garbinimas, atskleidžiantis tokių pareiškimų ir politinės tezės apie tikrai „postindustrinę visuomenę" artumą.

Visos tos dviprasmybės buvo neblogai išaiškintos Tomo Wolfe'o studijoje *Nuo Bauhauzo iki mūsų namo (From Bauhaus to Our House)*, šiaip jau niekuo neišsiskiriančioje knygoje apie pastarojo meto architektūrines diskusijas, parašytoje autoriaus, kurio paties naujoji žurnalistika yra viena iš postmodernizmo atmainų. Įdomu ir simptomiška, kad šioje knygoje nėra utopiško postmodernizmo garbinimo, o dar labiau stulbina neapykanta modernizmui, prasimušanti pro šiaip jau privalomai atstovaujamą gru-

* Kombinacija *(pranc.)*.

pinės retorikos sarkazmą; ir šitai nėra nauja, o pasenusi bei archajiška aistra. Tarsi būtų atgijęs ankstesnis viduriniosios klasės siaubas, pamačius, kaip gimsta pats modernizmas – pirmieji Corbusier pastatai, balti kaip ką tik pastatytos pirmosios XII amžiaus katedros, pirmosios skandalingos Picasso galvos tarsi plekšnės su dviem akim viename profilyje, pribloškiantis pirmųjų *Uliso* ar *Bevaisės žemės* leidinių „nesuprantamumas“, – tarsi būtų atgijęs pirmųjų filisterių, *Spiessbürger*, buržuazijos ar miesčionių pasibaisėjimas, užkrėtęs naujesnius modernizmo kritikus visai kitos ideologijos dvasia, kurios tikslas – skaitytojui vėl prikelti tokį pat archajišką prijautimą dabar jau išnykusio paties aukštojo modernizmo protopolitiniams, utopiniams, prieš viduriniąją klasę nukreiptiems impulsams. Tad aštri Wolfe'o kritika yra vadovėlinis pavyzdys, kaip argumentuotas ir šiuolaikiškas teorinis modernizmo nepripažinimas – kurio didžiuma pažangios jėgos kyla iš naujo urbanistinio pojūčio ir nemažos patirties, griaunant senas bendruomenines ir miestiško gyvenimo normas vardan aukštojo modernizmo principų – gali būti parankiai pasiskolintas ir palenktas tarnauti aiškiai reakcingai kultūrinei politikai.

Šiems požiūriams – antimodernistiniam, propostmodernistiniam – galima rasti atitikmenų bei struktūrinės inversijos tarp kontrargumentų, kurių tikslas yra apskritai sukompromituoti postmodernizmo dirbtinumą bei neatsakingumą, iš naujo teigiant autentišką aukštosios modernistinės tradicijos, vis dar laikomos veiksnia ir gyvybinga, impulsą. Du panašūs Hiltono Kramerio manifestai įžanginiame jo žurnalo *The New Criterion* numeryje autoritetingai išreiškia tokias pažiūras ir klasikinio modernizmo „šedevrų“ bei „monumentų“ moralinę atsakomybę priešpriešina esminiam neatsakingumui bei paviršutiniškumui postmodernizmo, siejamo su manieringumu ir „pašaipumu“, kurio sodrus ir akivaizdus pavyzdys yra Wolfe'o stilius.

Dar paradoksaliau, kad politiniu atžvilgiu Wolfe'as ir Krame-

ris turi daug bendra; atrodytų, jog esama tam tikro nenuoseklumo, kaip Krameris iš modernizmo klasikų „tauriojo rimtumo“ stengiasi išrauti esmiškai prieš viduriniąją klasę nukreiptą poziciją bei protopolitinę aistrą, skatinusią didžiuosius modernistus išsižadėti Viktorijos epochos tabu ir šeimyninio gyvenimo normų, vartotojiškumo ir vis labiau smaugiančio desakralizuojančio kapitalizmo – nuo Ibseno iki Lawrence'o, nuo Van Gogho iki Jacksono Pollocko. Išmoningos Kramerio pastangos sutapatinti šią didžiųjų modernistų tariamai antiburžuazinę poziciją su slapčia pačios buržuazijos puoselėjama, fondais ir stipendijomis palaikoma „lojalia opozicija“, be abejo, yra galimos tik dėl prieštaringos tikrojo modernizmo kultūros politikos, kurios reiškiamas neigimas remiasi gajumu to, ko ji išsižada ir ko laikosi, jei neįgauna (o tai išties būna retai, pavyzdys – Brechtas) tam tikro politinio sąmoningumo – simbiotinių santykių su kapitalu.

Kramerio akciją lengviau suprasti, kai išsiaiškiname *The New Criterion* politinius siekius; mat akivaizdu, kad žurnalo misija yra išrauti su šaknimis patį septintąjį dešimtmetį ir visa, kas liko iš jo palikimo, pasiųsti tą laikotarpį savotiškon užmarštin, kokią šeštasis dešimtmetis sugebėjo sumanyti ketvirtajam dešimtmečiui arba trečiasis dešimtmetis – turtingai politinei kultūrai, klestėjusiai prieš Pirmąjį pasaulinį karą. Todėl *The New Criterion* atsideda pastangoms, mūsų laikais dedamoms nuolat ir visur, sumanyti naują konservatyvią kultūrinę kontrrevoliuciją, kuri aprėptų viską – nuo estetikos iki galutinio šeimos ir religijos apgynimo. Tad paradoksalu, kad šis iš esmės politinis užmojis taip aiškiai apgailestauja, jog šiuolaikinėje kultūroje visur esama politikos – tokia bacila buvo plačiai pasklidusi septintajame dešimtmetyje, ir Krameris ją laiko atsakinga už moralinį postmodernizmo silpnaprotiškumą mūsų laikais.

Tokios veiklos plėtojimo sunkumas – konservatyviu požiūriu, matyt, neišvengiamas – tas, kad dėl tam tikrų priežasčių jos pigi

retorika, ko gero, nėra paremta tvirta valstybinės valdžios valiuta, kaip buvo makartizmo atveju ar Palmerio išpuolių laikotarpiu. Nepavykus Vietnamo karui, bent šiuo metu naudoti akivaizdžią represinę jėgą tapo neįmanoma[2], o septintasis dešimtmetis ir jo patirtis taip giliai įsirėžė į kolektyvinę atmintį, kaip nebuvo lemta ketvirtojo dešimtmečio tradicijoms ar laikotarpiu prieš Pirmąjį pasaulinį karą. Todėl Kramerio „kultūrinė revoliucija" dažniausiai nukrypsta į menkadvasę ir sentimentalią šeštojo dešimtmečio ir Eisenhowerio eros nostalgiją.

Atsižvelgiant į tai, kas buvo pasakyta apie kai kuriuos ankstesnius požiūrius į modernizmą ir postmodernizmą, nieko nuostabaus, kad, nepaisant atvirai konservatyvios ideologijos, kuria persmelktas pastarasis šiuolaikinio kultūros peizažo vertinimas, jį galima laikyti tikrai daug pažangesne nuostata. Už tokį ryškų posūkį ir naują aukščiausios modernizmo vertės patvirtinimą bei postmodernizmo teorijos ir praktikos nepripažinimą esame skolingi Jürgenui Habermasui[3]. Pasak Habermaso, postmodernizmo ydingumą labiausiai lemia jo reakcinga politinė funkcija, nes pastangas visur diskredituoti modernistinius akstinus pats Habermasas sieja su buržuaziniu Šviečiamuoju amžiumi bei su vis dar gyva universalistine ir utopine jo dvasia. Habermasas su Adorno stengiasi išgelbėti ir atgaivinti tai, ką abu supranta kaip iš esmės negatyvią, kritišką ir utopišką didžiojo aukštojo modernizmo galią. Kita vertus, jo pastangos tas savybes susieti su XVIII a. Švietimu reiškia išties ryžtingą atsiribojimą nuo niūrios Adorno ir Horkheimerio *Šviečiamojo amžiaus dialektikos*, kurioje mokslinės *philosophes* etosas yra sudramatintas kaip klaidinga valia valdyti ir viešpatauti gamtoje, o jų desakralizuojanti programa laikoma pirmuoju etapu plėtojant grynai instrumentalistinę pasaulėžiūrą, nuvedusią tiesiai į Osvencimą. Tokį ryškų Habermaso minties posūkį būtų galima paaiškinti jo paties istorijos vizija – tesėti „liberalizmo pažadą" ir išlaikyti pirmosios, universalistinės buržuazinės

ideologijos esmiškai utopinį turinį (lygybė, pilietinės teisės, humaniškumas, žodžio laisvė bei atvira žiniasklaida), nepaisant to, kad paties kapitalizmo raidoje šių idealų nepavyko įgyvendinti.

Tačiau turint omenyje estetinį diskusijos aspektą į Habermaso pastangas prikelti iš numirusių modernizmą nedera atsakyti grynai empiriškai teigiant, kad jis jau išnykęs. Turime atsižvelgti į tą aplinkybę, kad nacionalinės sąlygos, kuriomis Habermasas mąsto ir rašo, gerokai skiriasi nuo mūsų pačių padėties: juk Vokietijos Federacinėje Respublikoje makartizmas ir represijos yra šiandieninė tikrovė, o kairiųjų intelektualų bauginimas ir kairiosios kultūros (Vakarų Vokietijos dešiniųjų siejamos su „terorizmu“) tildymas apskritai ten sekasi kur kas geriau nei kitur Vakaruose[4]. Naujojo makartizmo ir *Spiessbürger* bei miesčionių triumfas byloja apie tai, kad esant tokioms ypatingoms nacionalinėms sąlygoms Habermasas, ko gero, teisus ir kad senosios aukštojo modernizmo formos galbūt dar išlaikė šiek tiek griaunamosios jėgos, nors kitur jos neteko. Tokiu atveju postmodernizmas, besistengiantis susilpninti bei pakirsti tas jėgas, vietiniu mastu gal ir nusipelno ideologinės jo diagnozės, bet tokio vertinimo nereikėtų apibendrinti.

Abu ankstesni požiūriai – antimodernus/propostmodernus ir promodernus/antipostmodernus – pasižymi tuo, kad jie pripažįsta naująjį terminą, o tai prilygsta pritarimui, kad tarp modernių ir postmodernių aspektų, nors ir kaip jie būtų vertinami, esama svarbaus esminio lūžio. Tačiau lieka dar dvi galutinės loginės galimybės, abi kylančios atmetus tokio istorinio lūžio sampratą, tad tiesiogiai ar netiesiogiai abejojančios, ar naudinga pati postmodernizmo kategorija. Tuomet kūriniai, siejami su postmodernizmu, būtų įtraukti į tikrąjį klasikinį modernizmą, ir „postmodernizmas“ taptų ne kuo kitu, o forma, kurią mūsų laikais įgavo tikrasis modernizmas, ir dialektiniu senojo modernistinio naujumo siekio suintensyvėjimu. (Čia tenka praleisti dar vieną grupę

diskusijų, daugiausia akademinių, kuriose suabejojama šiame straipsnyje vėl patvirtinama pačia modernizmo tąsa, išplečiant gelminį romantizmo tęstinumą nuo pat XVIII a. pabaigos – tuomet ir modernizmas, ir postmodernizmas suvokiami kaip vien organiški romantizmo etapai.)

Logiškai išeina, kad tie du galutiniai požiūriai į šį dalyką yra postmodernizmo, vėl įtraukto į aukštojo modernizmo tradiciją, atitinkamai teigiamas ir neigiamas įvertinimas. Tad Jeanas François Lyotard'as[5] siūlo, kad jo paties nenuilstamas atsidavimas tam, kas nauja ir dar tik randasi, atsidėjimas šiuolaikinei ir pošiuolaikinei kultūrinei produkcijai, dabar daugelio vadinamai „postmodernia", turėtų būti suprantamas kaip tam tikras pakartotinis ankstesniojo aukštojo modernizmo teigimas, savo dvasia labai artimas Adorno. Šis išmoningas jo siūlymo posūkis ar vingrybė atveda prie teiginio, jog tai, kas vadinama postmodernizmu, neina paskui tikrąjį aukštąjį modernizmą lyg jo atlieka, o veikiau labai tiksliai eina *prieš* jį ir kloja jam kelią; tad į visur aplink mus esančius šiuolaikinius postmodernizmus galima žiūrėti kaip į pažadą sugrįžti ir būti iš naujo atrastiems, kaip į naują pergalingą pasirodymą, kaip į kažkokį naują aukštąjį modernizmą, išlaikiusį visą senąją jėgą ir įgavusį šviežios gyvybės. Tai pranašiška pozicija, kurios analizė kliaujasi antireprezentacine modernizmo ir postmodernizmo varomąja jėga. Tačiau Lyotard'o estetinių pažiūrų negalima deramai įvertinti estetiniu požiūriu, nes jos grindžiamos už klasikinio kapitalizmo ribų esančios naujos socialinės sistemos iš esmės socialine ir politine samprata (mūsų gerai pažįstama „postindustrinė visuomenė"): šiuo atžvilgiu atgimusio modernizmo vizija yra neatsiejama nuo tam tikro pranašiško tikėjimo naujos visuomenės galimybėmis ir nuo vilties, kad ji susikurs.

Neigiamoje šio požiūrio atmainoje aiškiai glūdi ideologinis įvairių modernizmų nepripažinimas: jis gali įvairuoti nuo ankstesnės Lukácso analizės, į modernistines formas žvelgiant kaip į sudaik-

tėjusią kapitalistinio socialinio gyvenimo kopiją, iki pat kai kurių subtilesnių kritinių nūdienos požiūrių į aukštąjį modernizmą. Tačiau šį galutinį požiūrį nuo anksčiau apibūdintų antimodernizmų skiria tai, kad jis kalba neįsitikinęs tam tikros naujos postmodernios kultūros pripažinimu, bet veikiau net mato ją kaip gryną jau iškoneveiktų paties aukštojo modernizmo tendencijų išsigimimą. Būtent šis požiūris, turbūt nykiausias iš visų ir akivaizdžiai neigiamiausias, labai ryškiai atsispindi venecijiečio architektūros istoriko Manfredo Tafuri'o darbuose, kuriuose išplėtota analizė[6] yra stiprus kaltinimas tam, ką mes pavadinome aukštojo modernizmo „protopolitiniais" akstinais („utopiškas" tikrosios politikos pakeitimas kultūros politika, polinkis keisti pasaulį keičiant jo formas, erdvę ar kalbą). Be to, Tafuri, išsamiai gvildendamas negatyvius, demistifikuojančius, „kritinius" įvairių modernizmų polinkius, yra toks pat griežtas, o jų funkciją suvokia kaip savotišką hegelišką „istorijos klastą", nes kaip tik modernistinės pakraipos mąstytojai ir menininkai savo griaunamąja veikla iki galo ir įgyvendina instrumentalistinius bei desakralizuojančius paties kapitalo siekius. Todėl jų „antikapitalizmas" baigiasi tuo, kad padedamas pamatas vėlyvojo kapitalizmo „totaliai" biurokratinei organizacijai ir kontrolei, tad Tafuri visai logiškai padaro išvadą, jog neįmanoma jokia esminė kultūros transformacija, pirma radikaliai nepakeitus socialinių santykių.

Man atrodo, kad politinis dviprasmiškumas, išreikštas dviejuose ankstesniuose požiūriuose, išlieka ir čia, tačiau pačiose abiejų šių labai sudėtingų mąstytojų pozicijose. Kitaip nei anksčiau minėti teoretikai, Tafuri ir Lyotard'as yra aiškiai politinės figūros, atvirai atsidavusios senosios revoliucinės tradicijos vertybėms. Pavyzdžiui, akivaizdu, jog Lyotard'o karingą estetinio atsinaujinimo kaip aukščiausios vertybės teigimą derėtų suprasti kaip savotišką revoliucinės pozicijos metaforą, o Tafuri'o koncepcijos rėmai iš esmės atitinka klasikinę marksistinę tradiciją. Tačiau abu

netiesiogiai, o tam tikrais strateginiais momentais ir atviriau, priartėja prie postmarksizmo, kuris juo toliau, juo labiau nebesiskiria nuo tikrojo antimarksizmo. Pavyzdžiui, Lyotard'as labai dažnai stengiasi atskirti savo „revoliucinę" estetiką nuo tradicinių politinės revoliucijos idealų, kuriuos jis suvokia arba kaip stalinistinius, arba kaip archajiškus ir nesuderinamus su nauja postindustrine socialine tvarka; tuo tarpu apokaliptinė Tafuri'o visuotinės socialinės revoliucijos samprata remiasi kapitalizmo „totalinės sistemos" koncepcija, kuri depolitizacijos ir reakcijos laikotarpiu, deja, yra pasmerkta tam tikram nepritarimui, taip dažnai vertusiam marksistus visiškai atsisakyti politikos (į galvą ateina Horkheimeris ir Merleau-Ponty, šalia daugelio ketvirtojo ir penktojo dešimtmečio ekstrockistų bei septintojo ir aštuntojo dešimtmečio eksmaoistų).

Apibūdinta sudėtinga schema gali būti pavaizduota lentele, pliusais ir minusais ženklinant aptariamų požiūrių politiškai progresyvius arba reakcingus vaidmenis.

	ANTIMODERNISTAI	PROMODERNISTAI
PROPOSTMODERNISTAI	Wolfe'as – Jencksas +	Lyotard'as { + / – }
ANTIPOSTMODERNISTAI	Tafuri { – / + }	Krameris – Habermasas +

Šiomis pastabomis apėję visą ratą, dabar galime grįžti prie pozityvesnio potencialaus politinio turinio, glūdinčio pirmajame iš aptartų požiūrių, ir ypač prie klausimo apie tam tikras *populistines* postmodernizmo tendencijas, itin pabrėžiamas Charleso Jenck-

so (taip pat Venturi'o ir kitų), – prie klausimo, leisiančio mums tinkamiau suvokti visišką Tafuri'o marksizmo pesimizmą. Pirmiausia pastebėtina, kad dauguma politinių požiūrių, kurie, kaip mes įsitikinome, paskatina tai, kas dažniausiai įgauna estetinių diskusijų formą, iš tiesų yra moralizuojantys, siekiantys pateikti galutinius postmodernizmo reiškinio vertinimus, – arba jį suniekinti kaip ydingą, arba sveikinti kaip kultūros ir estetikos atžvilgiu sveiką ir teigiamą atsinaujinimo pavidalą. Tačiau tikrajai istorinei ir dialektinei tokio reiškinio analizei – ypač kai kalbama apie dabartinį meną ir istoriją, kurioje mes patys esame ir grumiamės – neleistina tokia skurdi kategoriškų moralizuojančių vertinimų prabanga: dialektika yra „anapus gėrio ir blogio" visokio lengvo šališkumo atžvilgiu, iš čia ir jos šalta bei nežmoniška istorijos vizijos dvasia (todėl savita Hegelio sistema kėlė nerimą jau jo amžininkams). Esmė ta, jog mes esame postmodernizmo kultūros viduje tokiu mastu, kad negalime nei jo lengvabūdiškai nepripažinti, nei lygiai taip pat lengvabūdiškai aukštinti, nes tai būtų savimyliška ir ydinga. Šiandien ideologinis postmodernizmo vertinimas būtinai reikštų ir pačių savęs, ir aptariamų kūrinių vertinimą; visuotiniai moraliniai vertinimai ar šiek tiek menkesnis jų atitikmuo – populiarios psichologinės diagnozės negali deramai aprėpti jokio ištiso istorinio tarpsnio (taip pat ir mūsiškio). Klasikiniu marksistiniu požiūriu, ateities sėklos užsimezga jau dabartyje ir spekuliatyviai turi būti nuo jos atskirtos ir analize, ir politine veikla (kartą Marxas ištarė įsidėmėtiną frazę, kad Paryžiaus Komunos darbininkai „neturi įgyvendintinų idealų"; jie tik stengėsi atsirandančias naujų socialinių santykių formas atskirti nuo senesnių kapitalistinių socialinių santykių, tarp kurių tie naujieji jau buvo pradėję megztis). Užuot gundžiusis smerkti postmodernizmo pasitenkinimą savimi kaip galutinį dekadanso simptomą ar sveikinti naujas formas kaip naujos technologijos ir technokratinės utopijos pranašes, turbūt labiau derėtų naują kultūrinę produkci-

ją įvertinti keliant pradinę hipotezę apie bendrus kultūros pokyčius, vykstančius vėlyvajam kapitalizmui persitvarkant kaip socialinei sistemai[7].

Jenckso tvirtinimas, kad postmoderni architektūra nuo aukštojo modernizmo architektūros skiriasi populistiniais prioritetais[8], galėtų būti bendresnės diskusijos apie postmodernizmo atsiradimą išeities taškas. Grynai architektūriniame kontekste tai reiškia, jog dabar jau beveik klasikine tapusi Corbusier ir Wrighto aukštojo modernizmo erdvė stengėsi radikaliai išsiskirti iš puolusio miesto audinio, kuriame ji iškilo, – vadinasi, jos formas nulėmė radikalus atsiribojimas nuo savo erdvinės aplinkos (didieji *pilotis*, ryškiai atsiskiriantys nuo žemės ir saugantys naujosios erdvės *Novum*), – o postmodernieji pastatai, priešingai, mėgaujasi savo įsiterpimu į įvairialypį komercinio rėžio audinį bei amerikietiško miesto gamtovaizdį, nužymėtą greitkelių moteliais ir greito maisto restoranais. Be to, aliuzijų ir formalių aidų („istoricizmas") žaismas laiduoja šių naujo stiliaus pastatų artumą aplinkiniams komerciniams simboliams bei erdvėms, tad aukštojo modernizmo pretenzijos į radikalų skirtingumą ir novatoriškumą paneigiamos.

Dar sunku nuspręsti, ar šį neabejotinai reikšmingą naujosios architektūros bruožą reiktų apibūdinti kaip *populistinį*. Atrodytų, jog svarbiausia senesnę liaudies ar tikrąją „populiarią" kultūrą, kuri klestėjo tada, kai dar gyvavo senesnės valstietijos ir miestų amatininkų socialinės klasės, ir kurią nuo XIX amžiaus vidurio pamažu kolonizavo ir išnaikino suprekinimas bei rinkos sistema, atskirti nuo atsirandančių naujų komercinės kultūros formų – nuo reklamos iki visokių rūšių pakuočių, nuo gaminių iki pastatų, nepamirštant tokių meno srities prekių, kaip televizijos šou („logotipai"), bestseleriai ir filmai.

Būtų galima bent pripažinti, jog vis plačiau pastebima viena ypatybė, kai kuriuose menuose pasireiškianti itin nedviprasmiškai, – išnyksta ankstesnis skirtumas tarp aukštosios ir vadinamo-

sios masinės kultūros. Tas skirtumas darė modernizmą ypatingą, ir jo utopiškas vaidmuo buvo bent iš dalies apsaugoti autentiškos patirties sritį nuo vidutinio ir žemo lygio komercinės kultūros apsupties. Išties galima teigti, kad aukštasis modernizmas atsirado tuo pat metu, kai pirmą kartą ėmė smarkiai plisti akivaizdžiai masinė kultūra (Zola kūryba galėtų žymėti paskutinį meniško romano ir bestselerio sambūvį viename tekste).

Šis esminis skirtumas dabar, matyt, išnyksta: jau minėjome, kaip muzikoje po Schönbergo ir netgi po Cage'o dvi priešingos – „klasikinė" ir „populiarioji" – tradicijos vėl ima susilieti. Vaizduojamajame mene fotografijos – kaip reikšmingos pilnateisės išraiškos priemonės ir kaip „medžiagos" popartui ar fotorealizmui – atgimimas yra svarbus to paties proceso simptomas. Šiaip ar taip, mažų mažiausiai darosi akivaizdu, kad naujieji menininkai masinės kultūros medžiagų, fragmentų ar motyvų „nebecituoja", kaip kad buvo pradėjęs daryti Flaubert'as; tie dalykai kažkaip taip įterpiami, kad didžiuma mūsų senesnių kritinių ar vertinamų kategorijų (kurios rėmėsi esminiu modernistinės ir masinės kultūros skyrimu) tampa lyg ir nebeveiksmingos.

Bet tokiu atveju, atrodo, bent jau įmanoma, jog tai, kas įvairių postmodernistinių apologijų ir manifestų pristatoma užsidėjus populizmo kaukę ir darant „populistinius" gestus, iš tikrųjų tėra refleksas ir simptomas kultūrinės mutacijos, kuriai vykstant niekintoji masinė ar komercinė kultūra dabar įsileidžiama į naujas prasiplėtusias kultūrines valdas. Manytume, kad turėtų būti pakoreguota iš politinių ideologijų tipologijos kilusio termino pagrindinė semantika, nes išnyko pradinis jo referentas (ta klasinė Liaudies fronto – darbininkų, valstiečių ir smulkiosios buržuazijos – koalicija, paprastai vadinama „liaudimi").

Tačiau galbūt tai nėra labai nauja: prisiminkime, kaip džiaugėsi Freudas, sužinojęs apie kažkokios nežinomos genties kultūrą, vienintelę daugybėje sapnų aiškinimo tradicijų sugebėjusią suvokti,

kad visuose sapnuose glūdi paslėptos seksualinės prasmės – išskyrus seksualinius sapnus, reiškiančius ką kita! Taip turbūt būna diskutuojant ir apie postmodernizmą, ir apie depolitizuotą biurokratinę visuomenę, kurią jis atitinka: visi neva kultūriniai vertinimai pasirodo esą tik simbolinės politinio moralizavimo formos, išskyrus kartkartėmis pasigirstančią atvirą politinę gaidą, dabar niekinamą kaip nekultūrinę arba antikultūrinę.

3. Marksizmas ir postmodernizmas

Marksizmas ir postmodernizmas: šis derinys žmonėms dažnai atrodo keistas ar paradoksalus ir savaip labai nepastovus, todėl kai kurie jų linkę daryti išvadą, kad manuoju atveju, „tapęs“ postmodernistu, aš lioviausi būti marksistu kokia nors reikšmingesne (ar, kitaip sakant, stereotipine) prasme[1]. Mat šiuos du terminus (tikrajame postmodernizme) lydi visas popnostalgijos vaizdinių krūvis – „marksizmas“ galbūt išsikristalizuoja į gelstantį Lenino ir sovietų revoliucijos fotografijų laikotarpį, o „postmodernizmas“ tuoj pat sutapatinamas su neskoningiausių naujųjų viešbučių reginiu. Iš jo skubri pasąmonė greit išskiria vaizdą mažo, stropiai atkurto nostalgiško restoranėlio, – papuošto senomis fotografijomis ir su sovietiniais padavėjais, vangiai išnešiojančiais prastą rusišką maistą, – kurį nustelbė tviskanti nauja rausva ir melsva architektūrinė ekstravagancija. Tebūnie man čia leista asmeninė gaidelė – aš anksčiau buvau keistai ir juokingai sutapatintas su savo tyrinėjamu objektu: kai prieš daugelį metų išspausdinau knygą apie struktūralizmą, pasipylė laiškai – vienuose į mane buvo kreipiamasi kaip į svarbiausią struktūralizmo atstovą, o kituose buvau vadinamas šio judėjimo „žymiu“ kritiku ir priešininku. Iš tiesų aš nesu nei tas, nei anas, bet padariau išvadą, kad tikriausiai nesu „nei tas, nei anas“ kažkokiu palyginti sudėtingu ir neįprastu, žmonėms turbūt sunkiai suprantamu būdu. Ir nors savo pagrindinėje esė apie postmodernizmą stengiausi paaiškinti, kad intelektualiu ar politiniu požiūriu ne-

įmanoma jį taip paprastai išaukštinti ar „paneigti“ (pavartojant žodį, prie kurio grįšiu), avangardiniai kritikai paskubėjo mane apšaukti vulgariu marksistiniu banditu, tuo tarpu kai kurie naivesni draugai nusprendė, kad, sekdamas daugelio garsių pirmtakų pavyzdžiu, aš galiausiai pasiutau ir tapau postmarksistu (o tai reiškia renegatu ir išverstakailiu).

Todėl esu ypač dėkingas Dougui Kellneriui už jo turiningą įvadinį pademonstravimą, kodėl ši nauja tema nėra svetima ankstesniam mano darbui, o veikiau yra loginė jo pasekmė – šitai aš pats noriu pergvildenti, pasitelkęs „gamybos būdo“ sampratą, prie kurios manoji postmodernizmo analizė, drįstu manyti, prisidėjo. Tačiau pirmiausia derėtų pastebėti, kad manasis viso to variantas – o jis akivaizdžiai (tik galbūt aš tai nepakankamai dažnai sakiau) yra skolingas Baudrillard'ui, taip pat teoretikams, kuriems jis pats yra skolingas (Marcuse'ui, McLuhanui, Henri Lefebvre'ui, situacionistams, Sahlinsui ir t. t., ir t. t.) – įgavo formą palyginti sudėtingomis aplinkybėmis. Iš kanoninio „dogmatiško snaudulio“ mane pažadino ne tik naujų meninės produkcijos formų patirtis (ypač architektūros srityje): „postmodernizmas“ nėra išimtinai estetinis ar stilistinis terminas, apie tai, kokia prasme aš jį vartoju, pakalbėsiu vėliau. Tos aplinkybės davė ir progą išspręsti įsisenėjusį *malaise* dėl tradicinių ekonominių schemų marksistinėje tradicijoje, tą diskomfortą kai kas iš mūsų jautėme ne socialinių klasių srityje, kurias „išnykus“ galėjo manyti tik išties „laisvai plevenantys intelektualai“, o žiniasklaidos sferoje – smūginės bangos poveikis Vakarų Europoje padėjo šiek tiek kritiškiau ir konceptualiau atsiriboti nuo lėto ir nelyg savaiminio žiniasklaidos įsigalėjimo Šiaurės Amerikos visuomenėje septintajame dešimtmetyje.

TREČIOJI KAPITALIZMO STADIJA

Leninas, išreiškęs nuomonę apie imperializmą, matyt, ne visai yra tolygus Leninui ir žiniasklaidai, tad pamažu rodėsi įmanoma iš jo kitaip pasimokyti. Mat jis davė pavyzdį, kaip nustatyti naują kapitalizmo stadiją, kurios nebuvo aiškiai numatęs Marxas: vadinamąją monopolijų stadiją arba klasikinio imperializmo laikotarpį. Galėtum pamanyti, kad arba šis naujas pokytis buvo pavadintas ir suformuluotas kartą ir visiems laikams, arba tam tikromis aplinkybėmis leistina sugalvoti ir suformuluoti dar kitokį pavadinimą. Bet marksistai visai nebuvo linkę daryti šią antrąją antitezinę išvadą, kadangi tuo metu naujus žiniasklaidinius bei informacinius socialinius reiškinius savo labai svarbiomis studijomis buvo pasiglemžę dešinieji (nesant mūsų), tuose veikaluose pirmosios nedrąsios Šaltojo karo laikų mintys apie „ideologijos pabaigą" galų gale pagimdė plačiai paplitusią „postindustrinės visuomenės" koncepciją. Visa tai pakeitė Ernesto Mandelio knyga *Vėlyvasis kapitalizmas*, kur pirmą kartą buvo išplėtota trečiosios kapitalizmo stadijos teorija, taikant praktišką marksistinį požiūrį[2]. Štai kas paskatino mano samprotavimus apie postmodernizmą, kuriuos reikėtų suprasti kaip pastangas teoriškai pagrįsti trečiosios stadijos kultūrinės produkcijos logiką, o ne kaip dar vieną atsiją kultūros kritiką ar šio amžiaus dvasios diagnozę.

Niekam neprasprūdo pro akis, kad mano požiūris į postmodernizmą yra apibendrinantis. Šiuo metu įdomiausias klausimas būtų ne kodėl aš laikausi tokio požiūrio, bet kodėl tiek daug žmonių juo piktinasi (ar išmoko piktintis). Seniau abstrahavimas buvo neabejotinai vienas strateginių būdų, kuriuo reiškiniai, ypač istoriniai, galėjo būti nutolinami ir susvetinami; kai esi paskendęs dabartyje – metai iš metų gaudant kultūrines bei informacines naujienas, vieną po kito einančius įvykius, neatidėliotinus prioritetus, – staigus atsitolinimas, laiduojamas abstrakčios sąvokos, vi-

suotinesnis išoriškai autonomiškų ir nesusijusių sričių užslėpto artumo nusakymas, dalykų, kuriuos paprastai įsivaizduojame tik paskirus ir tik po vieną, numatomų tėkmių bei ritmų susiejimas yra neprilygstamas užsiėmimas, juolab kad artimiausia istorija yra sunkiausiai aprėpiama. Istorinė rekonstrukcija, visuotinų apibūdinimų ir hipotezių pateikimas, abstrahavimasis nuo „velniškos, nerimstančios sumaišties", visad yra radikalus įsikišimas į „čia ir dabar" ir pažadas pasipriešinti aklai dabarties lemčiai.

Tačiau tenka pripažinti reprezentavimo problemą, jau vien tam, kad ją atskirtume nuo kitų motyvų, veikiančių „kariaujant su totalumu". Jei istorinė abstrakcija – gamybos būdo, kapitalizmo, lygiai kaip ir postmodernizmo, supratimas – dabartinei patirčiai neduota, vadinasi, ne veltui nerimaujama, kad šią sąvoką galima supainioti su pačiu reiškiniu, abstraktų vaizdavimą galima palaikyti tikrove, galima „patikėti" realiu tokių abstrakčių esybių kaip Visuomenė ar Klasė buvimu. Nesvarbu, kad nerimas dėl kitų žmonių klaidų paprastai virsta nerimu dėl kitų intelektualų klaidų. Galų gale turbūt neįmanoma reprezentavimo taip patikimai apibūdinti *kaip* reprezentavimo, kad tokioms optinėms iliuzijoms būtų nuolatos užbėgama už akių, kaip neįmanoma užtikrinti, jog materialistinė mintis atsispirs idealistiniams atgijimams, ar apsisaugoti, kad dekonstruktyvios formuluotės nebūtų suprastos metafiziškai. Nuolatinė revoliucija intelektualiniame gyvenime bei kultūroje ir reiškia tą neįmanomumą, o sykiu būtinumą nepaliaujamai išradinėti apsisaugojimo priemones nuo to, ką manoji tradicija vadina konceptualiu sudaiktinimu. Ypatinga postmodernizmo sąvokos lemtis, be abejo, ir yra toks atvejis, įteigiantis tiems iš mūsų, kurie esame už jį atsakingi, tam tikrų nuogąstavimų: tačiau reikia ne nubrėžti ribą ar pripažinti nesaikingumą („apsvaigę nuo sėkmės", anot garsaus Stalino posakio), o atnaujinti pačią istorinę analizę, nenuilstamai aiškintis ir nustatinėti politinį bei ideologinį šios sąvokos funkcionalumą, tirti, kokį vaidmenį ta sąvoka

ūmai ėmė vaidinti šiuo metu, kai mes įsivaizduojame išsprendžią tikruosius prieštaringumus.

Tačiau periodizuojant ar apibendrinant abstrakciją, šiuo metu pavadintą postmodernizmu, pakartojamas gilesnis paradoksas. Jis glūdi tariamose prieštarose tarp pastangų suvienyti sritį, nustatyti užslėptas, per ją einančias tapatybes ir tarp pačių šios srities tendencijų logikos, kurią postmodernizmo teorija atvirai apibūdina kaip skirtingumo ar skaidymosi logiką. Jei tai, kas sudaro postmodernizmo istorinį unikalumą, laikoma gryna heteronimija ir visokio pobūdžio atsitiktinių, nesusietų posistemių atsiradimu, vadinasi, ar bent taip teigiama, pastangos suvokti jį kaip vieningą sistemą yra ydingos: švelniai tariant, tos pastangos aiškiai nesiderina su pačia postmodernizmo dvasia; gal iš tiesų jos gali būti demaskuotos kaip pastangos „valdyti" ar „veikti" postmodernizmą, pastangos sumažinti ar pašalinti jo skirtingumų žaismą ar netgi jo pliuralistinėms temoms primesti kokį nors naują konceptualų atitikmenį? Tačiau visais galimais būdais mes norime „valdyti" istoriją: bėgimas nuo istorinio košmaro, žmogaus pergalė prieš šiaip tarsi aklus ir natūralius socioekonominio fatališkumo „dėsnius" lieka nepakeičiamas marksistinio palikimo priesakas, kad ir kokia kalba jis būtų išreikštas. Todėl nedera tikėtis, kad tai galėtų būti įdomu žmonėms, kuriems nerūpi valdyti savo likimus.

SISTEMA IR SKAIDYMASIS

Nuomonė, kad vieninga skaidymosi teorija yra kažkuo klaidinga bei prieštaringa, taip pat grindžiama abstrakcijos lygmenų painiava: sistema, gimdanti pagrindinius skirtingumus, vis vien yra sistema, bet nedera manyti, kad tokios sistemos idėja yra „panaši" į objektą, kurį ji bando teoriškai sugriebti, juk nemanome, kad šuns sąvoka ims loti, o cukraus sąvoka bus saldi.

Įsivaizduojama, jog bus nesugrąžinamai prarastos kažkokios brangios, egzistencinės, trapios ir unikalios mūsų pačių savitumo savybės, sužinojus, kad esame tik tokie kaip visi kiti: tokiu atveju, tebūnie, sužinokime tai, kas visų blogiausia; prieštaravimas yra pirminė egzistencializmo (ir fenomenologijos) forma ir reikia aiškintis, kodėl atsiranda tokie dalykai ir tokie būgštavimai. Šiaip ar taip, man atrodo, kad prieštaravimai prieš visuotinę postmodernizmo sąvoka šiuo atžvilgiu kitais žodžiais atkartoja klasikinius prieštaravimus prieš kapitalizmo sąvoką: vargu ar tai stebėtina, žiūrint iš šiandieninės perspektyvos, kai postmodernizmas be paliovos tapatinamas su pačiu kapitalizmu, išgyvenančiu paskiausią sisteminį pokytį. Tie prieštaravimai iš esmės sukasi apie vieną ar kitą štai kokio paradokso pavidalą: nors įvairių ikikapitalistinės gamybos būdų gebėjimą reprodukuotis užtikrino įvairios solidarumo ir kolektyvinio susitelkimo formos, kapitalo logika, priešingai, yra skaidomoji, atomistinė ir „individualistinė“, veikiau antivisuomeniška nei visuomeniška, o visuomenės sisteminė sandara, nekalbant apie jos pačios atsigaminimą, lieka terminologine paslaptimi ir loginiu prieštaravimu. Neieškant atsakymo į šį galvosūkį („rinka“), galima tik pasakyti, jog šis paradoksas yra kapitalizmo savitumas, o žodžiais išsakomos prieštaringos formulės, su kuriomis neišvengiamai susiduriame jį apibrėždami, byloja ne apie žodžius, o apie patį reiškinį (be to, duoda pradžią ypatingam naujam išradimui – dialektikai). Paskui mes dar turėsime progos grįžti prie panašių problemų: kol kas pasitenkinsime visa tai nusakydami paprasčiau – pati skaidymosi sąvoka (už kurios nuodugnesnę plėtotę turime būti dėkingi Niklasui Luhmannui) yra sisteminė ar, kitaip sakant, paverčia skirtumų žaismą į naujo pobūdžio tapatybę abstraktesniu lygmeniu (suprantama, reikia dialektines priešybes skirti nuo atsitiktinio sklaidomojo pobūdžio skaidymosi).

„Karas prieš totališkumą“ galiausiai turi savų politinių aksti-

nų, kurie yra atskleisti Horne'o esė[3]. Sekdamas Lyotard'u, jis paaiškina, kad utopijos baimė šiuo atveju yra mūsų senas draugas *1984* ir kad reikia vengti utopinės bei revoliucinės politikos, teisingai siejamos su totalizacija ir tam tikra totalumo „sąvoka", nes ta politika lemtingai veda į Terorą: ši samprata tokia pat sena kaip Edmundas Burke'as, tačiau parankiai atgaivinta – po begalės naujų formuluočių Stalino laikotarpiu – Kambodžos žiaurumų. Šis ypatingas Šaltojo karo retorikos ir stereotipų atgimimas, ideologiniu požiūriu kilęs aštuntame dešimtmetyje naikinant marksizmą Prancūzijoje, davė pradžią keistam Stalino gulagų tapatinimui su Hitlerio naikinimo stovyklomis. (Tačiau koks esminis ryšys sieja „galutinį sprendimą" ir Hitlerio antikomunizmą, geriausiai atskleista puikioje Arno Mayerio knygoje *Kodėl dangūs neaptemo*[4]); nelabai aišku, kuo šie seni košmariški reginiai galėtų būti „postmodernūs", nebent depolitizacija, kuriai jie mus skatina. Aptariamų revoliucinių konvulsijų istorija mus taip pat gali pamokyti visai ko kito – būtent to, kad kontrrevoliucija pirmų pirmiausia išties gimdo prievartą ir kad veiksmingiausia kontrrevoliucijos forma ir yra prievartos taikymas pačiam revoliuciniam procesui. Abejoju, ar dabartinė pažangių šalių vienijimosi bei mikropolitikos padėtis patvirtintų tokius būgštavimus bei fantazijas; bent man atrodo, jos neduoda pagrindo tam, kad būtų nutraukta solidarumas ir parama, tarkime, galimai revoliucijai Pietų Afrikoje; galiausiai šis bendras įsitikinimas, kad revoliuciniai, utopiški ar apibendrinantys akstinai nuo pat pradžios yra kažkaip susiteršę ir pasmerkti kraujo praliejimui dėl pačios jų minčių sandaros, skamba kaip idealistinis, jei galų gale ne kaip pakartojimas pirmapradės nuodėmės doktrinų blogiausia religine prasme. Šios esė pabaigoje aš grįšiu prie konkretesnių politinių klausimų ir svarstymų.

SOCIALINIAI MINTIES DETERMINANTAI

Tačiau dabar norėčiau kitaip grįžti prie suvisuotinančio mąstymo klausimo, nagrinėdamas ne jo tiesos turinį ar pagrįstumą, o istorines jo galimybės sąlygas. O šitai reiškia ne filosofuoti tikrąja to žodžio prasme, bet, taip sakant, filosofuoti *simptominiu* lygmeniu, kuriame mes atsitraukiame ir atsiejame savo tiesioginius samprotavimus apie duotą sąvoką („pažangiausia šiuolaikinė mąstysena mums neleidžia išskleisti totalumo ir periodizacijos sąvokų"), užduodami klausimą apie skatinančius ar užgniaužiančius mintį socialinius determinantus. Ar dabartinis totalumo tabu yra tiesiog filosofinės pažangos ir padidėjusios savimonės padarinys? Ar tai yra todėl, kad mes šiandien pasiekėme teorinio išprusimo ir konceptualaus rafinuotumo būklę, padedančią mums išvengti didesnių klaidų ir riktų, kurias darė senamadiški praeities mąstytojai (ryškiausiai Hegelis)? Gal ir taip, bet būtinas koks nors istorinis paaiškinimas (į kurį neabejotinai įsiterps „materializmo" atradimas). Šios dabarties puikybės galima išvengti, tą klausimą šitaip užduodant: kodėl vienais istoriniais tarpsniais „visumą apimančios sąvokos" atrodo būtinos ir neišvengiamos, o kitais, priešingai, žalingos ir neįsivaizduojamos? Toks tyrimas, kuris skverbdamasis mūsų minčių išore ir tuo pamatu, kuriuo remdamiesi mes jau (ar dar) nebegalime mąstyti, negali būti filosofinis jokia pozityvia prasme (nors Adorno *Negatyvioje dialektikoje* bandė jį paversti tikrąja naujo pobūdžio filosofija); tai tikrai sustiprins mūsų pojūtį, kad gyvename įvairiausio nominalizmo laikais (nuo kultūros iki filosofinės minties). Toks nominalizmas tikriausiai pasirodys turįs kelias priešistores ar apibrėžtis: pavyzdžiui, egzistencializmo epochą, kurioje atsirado nauja pavienio individo (ir demografijos, grynai skaičių ar daugingumo siaubas, ypač būdingas Sartre'ui) socialinė prasmė privertė nublankti ir netekti savo konceptualios galios bei įtikinamumo senąsias tradicines uni-

versalijas; o amžiaus senumo anglų-amerikiečių empirizmo tradicija paradoksaliai „teoriniame“ ir pernelyg intelektualiniame amžiuje prisikelia su atsinaujinusia jėga. Aišku, tam tikra prasme „postmodernizmo“ šūkis taip pat reiškia ir visus tuos dalykus, bet tokiu atveju šitai yra ne paaiškinimas, o tai, kas aiškintina.

Tokio pobūdžio abstraktūs svarstymai ir hipotetinė analizė, turėję įtakos tam, kad šiuo metu susilpnėjo bendros ar suvisuotinančios sąvokos, yra susiję su procesu, kuris dažnai atrodo patikimesnis, – su analize tų praeities tarpsnių, kai toks konceptualumas atrodė įmanomas; iš tikrųjų tie tarpsniai, kai pastebimos atsirandančios bendros sąvokos, dažnai istoriniu požiūriu atrodo privilegijuoti. O apie visumos, totalumo sąvoką esu linkęs pasakyti tai, ką kartą esu pasakęs apie Althusserio požiūrį į struktūrą, – svarbiausia yra štai kas: tokios sąvokos buvimą galima pripažinti, jei suprantama, kad esama ir kitos – kuri dažnai žinoma kaip „gamybos būdas“. Tokie yra Althusserio „struktūra“, taip pat ir „totalumas“ bent jau ta prasme, kuria aš vartoju. O „totalizuojantys“ procesai dažnai reiškia ne ką kita, kaip įvairių reiškinių sąsajų nustatymą: tad, pasitelkiant svarų šiuolaikinį pavyzdį, nors Gayatri Spivak pateikia savo „tęstinės ženklų grandinės“ koncepciją kaip dialektinės minties alternatyvą[5], jos koncepcija mano požiūriu taip pat yra ypatinga (ir nedialektinė) „totalizavimo“ forma.

Turime būti dėkingi Renaldui L. Meekui už „gamybos būdo“ sąvokos priešistorę (vėliau ta sąvoka buvo išplėtota Morgano ir Marxo raštuose), kuri XVIII amžiuje įgavo jo vadinamos „keturių stadijų teorijos“ pavidalą[6]. Aštuonioliktо šimtmečio viduryje ši teorija vienu metu iškilo Prancūzijoje ir tarp Škotijos švietėjų kaip teiginys, esą istorijos požiūriu žmonių kultūros kinta drauge su jų materialine ar gamybine baze, ir žinomi keturi pagrindiniai jos virsmai: medžioklė bei rinkimas, piemenavimas, žemės ūkis ir prekyba. Šiam istoriniam naratyvui nutiko štai kas (pirmiausia Adamo Smitho mąstysenoje ir darbuose) – iškėlus tą studijų objektą, kuris

yra ypatingas šiuolaikinės gamybos būdas ar kapitalizmas, ikikapitalistinių stadijų istorinius pastolius linkstama atmesti, susidaro prielaidos ir Smitho, ir Marxo kapitalizmo modeliui pasirodyti tuo pat metu. Tačiau Meekas linkęs teigti istorinį naratyvą turėjus svarbiausios reikšmės, kad kapitalizmą būtų galima suvokti kaip sistemą, nesvarbu, sinchronišką ar ne[7]; panašus būtų ir mano požiūris į tą kapitalizmo stadiją ar tarpsnį, kildinantį kultūros logiką, kai kurių iš mūsų dabar vadinamą „postmodernizmu".

Tačiau man čia labiausiai rūpi, kokiomis sąlygomis „gamybos būdo" sąvoka yra galima, kitaip sakant, tos istorinės ir socialinės situacijos ypatybės, kurios tokią sąvoką ir leidžia išreikšti bei suformuluoti. Aš apskritai manyčiau, jog šios konkrečios naujos minties (ar naujos ankstesnių minčių jungties) svarstymas suponuoja ypatingo pobūdžio „netolygią" raidą, tokią, pagal kurią skirtingi ir koegzistuojantys gamybos būdai išreiškiami drauge to mąstytojo gyvenamame pasaulyje. Štai kaip Meekas apibūdina šios konkrečios sąvokos (pirminėmis „keturių stadijų teorijos" formomis) atsiradimo išankstines sąlygas:

> Mano nuomone, mūsų aptariama mąstysena, labiausiai iškelianti ekonomikos būdų ir socioekonominių santykių raidą, galimas daiktas, yra, pirma, šiuolaikinės ekonominės pažangos spartos funkcija, antra, funkcija palankių sąlygų, teikiančių galimybę pastebėti ekonomiškai pirmaujančių ir dar esančių „žemesniuose" raidos etapuose sričių skirtumą. XVIII amžiaus šeštame ir septintame dešimtmetyje tokiuose miestuose kaip Glazgas ir pažangesnėse Prancūzijos šiaurės srityse visas socialinis mus dominantis bendruomenių gyvenimas sparčiai ir pastebimai keitėsi, ir buvo gana akivaizdu, jog visa tai yra padarinys gilių pokyčių, vykstančių ekonomikos būduose ir pagrindiniuose socioekonominiuose santykiuose. O atsirandančias naujas ekonominės sąrangos formas buvo gana nesunku palyginti ir sugretinti su senesnėmis sąrangos

formomis, dar tebegyvavusiomis, tarkime, Škotijos Aukštumose, likusioje Prancūzijos dalyje ar tarp indėnų genčių Amerikoje. Jei būties būdo pokyčiai vaidino tokį svarbų ir „pažangų" vaidmenį šiuolaikinės visuomenės raidoje, peršasi išvada, kad jie vaidino svarbų vaidmenį ir praeities visuomenių raidoje[8].

ISTORINĖS PARADIGMOS

Galimybė įsisąmoninti naująją gamybos būdo sąvoką iš pradžių kartais apytiksliai apibūdinama kaip viena iš atsirandančių istorinės sąmonės formų ar kaip istoriškumas. Tačiau filosofiniam svarstymui apie sąmonę toks grįžimas atgal nereikalingas, nes apibūdinamus dalykus galima pavadinti ir naujomis diskursyvinėmis paradigmomis, o tokią šiuolaikiškesnę kalbėseną apie konceptualinį radimąsi literatūros žmonėms sustiprina dar viena nauja istorinė paradigma, glūdinti sero Walterio Scotto romanuose (kaip aiškina Lukácsas *Istoriniame romane*[9]). Tas netolygumas, leidęs prancūzų mąstytojams (Turgot, ir net pačiam Rousseau!) suvokti „gamybos būdą", ko gero, labiau nei kas kita buvo susijęs su to meto Prancūzijos priešrevoliucine situacija, kai feodalinės formos akivaizdžiau išsiskyrė iš visiškai naujai kylančios buržuazinės kultūros ir klasinės savimonės.

Škotija daugeliu atžvilgių yra sudėtingesnis ir įdomesnis atvejis, nes kaip paskutinė tarp kylančių Pirmojo pasaulio šalių ar kaip pirmoji tarp Trečiojo pasaulio šalių (pasitelkiant provokuojančią Tomo Nairno mintį iš knygos *Britanijos suirimas*[10]). Šviečiamojo amžiaus Škotija pirmiausia buvo iš esmės skirtingų gamybos ir kultūros zonų sambūvio vieta: archajinė Škotijos kalniečių ekonomika bei jų klanų sistema, naujoji žemdirbystė žemumose, anglų „partnerio" už sienos prekybinis aktyvumas pramoninio „pakilimo" išvakarėse. Todėl Edinburgo spindesį lėmė ne gėliška

genetinė medžiaga, o veikiau strateginė, tačiau neįprasta škotų metropolio ir intelektualų padėtis šio skirtingų gamybos būdų sambūvio atžvilgiu, ir škotų Šviečiamajam amžiui teko nepaprasta užduotis „įsisąmoninti“ ir suvokti šį sambūvį. Tai ne vien ekonominis klausimas: Scottas, kaip vėliau Faulkneris, paveldėjo tokią socialinę ir istorinę žaliavą, liaudies atmintį, kurioje nuožmiausios revoliucijos, pilietiniai ir religiniai karai į gamybos būdų sambūvį įsirėžė gyva pasakojimo forma. Vadinasi, sąlygos naujai tikrovei įsisąmoninti ir naujai paradigmai reikšti tarsi reikalauja ypatingų aplinkybių ir tam tikro strateginio atsitolinimo nuo naujosios tikrovės, kuri joje panirusius paprastai pribloškia (tai būtų nelyg gerai žinomo „pašalinio stebėtojo“ principo moksliniuose atradimuose epistemologinis variantas).

Tačiau mums visa tai turi kitą antrinę ir svarbesnę pasekmę, kuri pamažu slopina šį konceptualumą. Jei postmodernus metas kaip kultūros logika, atsirandanti išplėstinėje trečiojoje klasikinio kapitalizmo stadijoje, daugeliu atveju yra grynesnė ir vienalytiškesnė pastarojo apraiška, iš kurio buvo išnaikinta daug iki šiol gyvuojančių socioekonominių skirtingų anklavų (juos kolonizuojant ar prekine forma absorbuojant), tuomet prasminga manyti, kad mūsų slopstantis istorijos pojūtis ir juo labiau mūsų priešinimasis globalizuojančioms ar totalizuojančioms sąvokoms kaip, tarkime, pačiai gamybos būdo sąvokai, yra kaip tik tokia kapitalizmo visuotinėjimo funkcija. Kur viskas nuo šiol yra sistemiška, pati sistemos sąvoka tarsi netenka prasmės ir grįžta tik „grįžtant tam, kas užgniaužta“ būdu košmariškais „totalinės sistemos“ pavidalais, sugalvotais Weberio, Foucault ar knygos *1984* veikėjų.

Tačiau gamybos būdas nėra „totalinė sistema“ šia draudžiama prasme, jame glūdi įvairios priešingos jėgos ir naujos tendencijos – „liktinės“ ir „gimstančios“ jėgos, kurias jis turi stengtis valdyti ir tramdyti (Gramsci hegemonijos koncepcija): jei tos jėgos pačios nebūtų veiksmingos, hegemonijos projektas nebūtų reikalingas.

Vadinasi, modelis suponuoja skirtumus: vieną dalyką reikėtų griežtai atskirti nuo kito bruožo, komplikuojančio tą dalyką, o būtent – kad kapitalizmas taip pat gimdo skirtumus ar skaidymąsi kaip savo vidinės logikos funkciją. Galiausiai, prisiminus pradinę mūsų diskusiją apie reprezentavimą, tampa taip pat aišku, kad esama *skirtumo* tarp sąvokos ir ja pažymėto daikto, tarp šio visuotinio, abstraktaus modelio ir mūsų pačių individualios socialinės patirties, kuri turėtų pateikti kokį nors aiškinamąjį skirtumą, tačiau kuriai vargu ar lemta jį „pakeisti".

Patartina prisiminti ir kitas nuorodas apie gamybos būdo modelio „tinkamą vartojimą": visad ne pro šalį pažymėti, jog tai, kas vadinama „gamybos būdu", nėra gamybinis modelis. Be to, šiame kontekste turbūt derėtų pasakyti, kad jis aprėpia lygmenų (ar abstrakcijos eilių) įvairovę, į kurią reikia atsižvelgti, kad šios diskusijos neišsigimtų į pripuolamas rėksmingas varžybas. Labai bendrą tokių lygmenų vaizdą aš pateikiau knygoje *Politinė pasąmonė* ir ypač iškėliau skirtingumus, į kuriuos reikia atsižvelgti, tiriant istorinius įvykius, didesnių klasių atsiradimą, ideologinius konfliktus bei tradicijas, atkreipiant dėmesį į objektyvias socioekonomines modeliavimo sistemas (kurių pavyzdžiai būtų gerai žinoma sudaiktinimo ir suprekinimo tematika). Veikiančiosios jėgos problema, dažnai iškylanti šiuose puslapiuose, turėtų būti nusakoma pereinant šiuos lygmenis.

KULTŪROS PRODUKCIJOS VIETA

Pavyzdžiui, Featherstone'o nuomone, mano vartosenoje „postmodernizmas" yra grynai kultūros kategorija[11]: taip nėra, jis skirtas įvardyti „gamybos būdui", kuriame kultūros produkcijai tenka ypatinga funkcinė vieta ir kurios simptomatikos pavyzdžius savo darbe daugiausia imu iš kultūros srities (tai neabejotinai ir

yra painiavos priežastis). Todėl Featherstone'as man pataria nuodugnesnio dėmesio skirti patiems dailininkams ir jų publikai, taip pat institucijoms, tarpininkaujančioms ir valdančioms šią naujesnio pobūdžio produkciją: ir aš manau, kad bet kurios šių temų nereikėtų apeiti, tai išties labai įdomūs klausimai. Tik sunku suprasti, kaip sociologinis tyrimas tuo lygmeniu taptų *aiškinamasis*: veikiau jam rūpimi reiškiniai tuoj pat pereitų į savo pačių pusiau autonominį sociologinį lygmenį – tokį, kuris tuoj pat reikalautų diachroninio pasakojimo. Nusakyti, kokia meno rinka yra dabar ir koks yra dailininko ar vartotojo statusas, reiškia nusakyti, koks jis buvo prieš šią transformaciją, už tam tikros išorinės ribos net paliekant atvirą vietą kokiai nors tokių veiklų alternatyviai konfigūracijai (toks pavyzdys būtų Kuba, kur nėra dailės rinkos, galerijų, investicijų į tapybą ir t.t.). Parašius tokį pasakojimą, nusakius tą vietinių pokyčių seką, tekstas pridedamas prie dosjė kaip dar viena vieta, kurioje galima įžvelgti kažką panašaus į postmodernius „didžiuosius virsmus".

Iš tiesų nors su Featherstone'o teiginiais tarsi pasirodo konkrečios socialinės jėgos (tuomet postmodernistai yra tie dailininkai ar muzikantai, galerijų ir muziejų pareigūnai ar plokštelių kompanijų vadovai, tie būdingi buržuazijos, jaunimo ar darbininkų klasės vartotojai), čia taip pat turi būti paisoma reikalavimo diferencijuoti abstrahavimo lygmenis. Mat gana pagrįstai galima teigti, kad „postmodernizmas" kaip etosas ir „gyvenimo stilius" (tai iš tikro niekingas posakis) yra išraiška „sąmonės", būdingos visai naujos klasės daliai, kuri gerokai peržengia anksčiau išskaičiuotų grupių ribas: ši platesnė ir abstraktesnė kategorija vadinama įvairiai – naująja smulkiąja buržuazija, profesionalių vadybininkų klase ar trumpiau „prasisiekėliais" (visi tie pavadinimai nužymi truputį daugiau nei konkretų socialinį sluoksnį)[12].

Šis postmodernios kultūros klasinio turinio nustatymas visiškai nereiškia, kad „prasisiekėliai" tapo tarsi nauja valdančiąja klase

ar „istorijos subjektu" – tai tik reiškia, kad jų kultūriniai įpročiai ir vertybės, jų vietinės ideologijos šioje kapitalizmo stadijoje išsako naudingą vyraujančią ideologinę ir kultūrinę paradigmą. Išties dažnai taip būna, kad tam tikroje epochoje paplitusios kultūrinės formos neturi pagrindinių socialinės struktūros atstovų (verslininkų, kurie neabejotinai geriau moka leisti savo laiką ar kuriuos gena kitokio pobūdžio psichologinės ir ideologinės paskatos). Svarbu, kad kultūra-ideologija išreiškia pasaulį funkciniu požiūriu naudingiausiu būdu arba būdais, kuriuos galima funkciškai perskirstyti. Klausimas, kodėl tam tikra klasės dalis pateikia tas ideologines ištaras, yra toks pat įdomus istorinis klausimas, kaip ir klausimas, kodėl staiga iškyla vienas koks rašytojas ar išplinta koks stilius. Žinoma, šiems istoriniams sandoriams iš anksto negalima pritaikyti kokio nors modelio ar formulės; tačiau neabejotina, kad mes dar neišgvildenome to, kas vadinama postmodernizmu. Tuo tarpu paaiškėja kitas mano darbo šia tema ribotumas (nepaminėtas kitų besidarbuojančių prie to paties): taktinis sprendimas pateikti vertinimą kultūros kalba prisidėjo prie to, kad nenustatytos tikrosios postmodernios „ideologijos". Kadangi aš ypač domiuosi mano vadinamo naujo „teorinio diskurso" formalumu ir kadangi paradoksalus visuotinės decentralizacijos ir mažų grupių institucionalizacijos derinys man atrodo svarbus postmodernaus pobūdžio struktūros bruožas, tai pasirodo, jog labiausiai išskyriau tokius intelektualinius ir socialinius reiškinius, kaip „poststruktūralizmas" ir „naujieji socialiniai judėjimai"; tad prieš mano paties giliausius politinius įsitikinimus visi „priešai" vis dar pasirodo esą kairieji – šį įspūdį pasistengsiu ištaisyti.

Iš to, kas buvo pasakyta apie klasinę postmodernizmo kilmę, išplaukia būtinybė dabar patikslinti aukštesnio (ar abstraktesnio ir visuotinesnio) pobūdžio jėgas nei tos, kurios iki šiol buvo išvardytos. Aišku, tai pats korporacijų kapitalas: proceso prasme jis gali būti apibūdintas kaip tam tikra „nehumaniška" kapitalo logi-

ka, ir aš toliau ginsiu požiūrį, kad tokia kalba ir toks apibūdinimas yra visiškai tinkamas. Kas atrodo atsieta galia, taip pat yra visuma veikiančių žmonių, tikslingai išugdytų ir pagal žmogiškosios laisvės kūrybingumą sumanančių savitą vietinę taktiką bei tvarką – tai akivaizdu ir iš kitos perspektyvos, prie kurios būtų galima dar pridėti, jog kapitalo atstovams taip pat tinka senas aforizmas, kad „žmonės kuria istoriją, bet ne pačių pasirinktomis aplinkybėmis". Vėlyvojo kapitalizmo galimybėse žmonės išvysta „pagrindinį šansą", „griebia jį", daro pinigus ir naujai pertvarko firmas (kaip ir dailininkai ar generolai, ideologai ar galerijų savininkai).

Aš čia stengiuosi štai ką atskleisti – nors manasis postmodernizmo aprašymas kai kurių skaitytojų ir kritikų akimis žiūrint „stokoja veikėjų", jį galima išversti ar perkoduoti į naratyvinę ataskaitą, kurioje veiks visų dydžių bei matmenų veikėjai. Pasirinkimas iš šių alternatyvių aprašymų – išreiškiančių skirtingus abstrakcijos lygmenis – veikiau praktinis nei teorinis. Tačiau būtų pageidautina susieti šį veikiančios galios aprašymą su kita labai įdomia (psichoanalitine) psichinių ir ideologinių „subjekto pozicijų" tradicija. Jei dabar prieštaraujama teigiant, kad anksčiau pateikti veikiančių jėgų apibūdinimai yra tik alternatyvus bazės ir antstato modelio variantas (vienu atveju ekonominė postmodernizmo bazė, kitu – socialinė ar klasinė bazė), tuomet tebūnie taip, tik sąlyga, jog mes „bazę ir antstatą" iš tikrųjų suvokiame ne kaip modelį, o kaip išeities tašką ir problemą, kaip nedogmatišką būtinybę suvokti kultūrą vardan jos pačios, tačiau sykiu ir sąsajoje su jos išore, jos turiniu ir kontekstu, jos intervencijos ir veiksmingumo erdve. Tačiau iš anksto niekad neaišku, kaip tai padaryti. Grosso puiki Benjamino adaptacija – postmodernizmas kaip vėlyvojo kapitalizmo „povaizdinys"[13] – mums primena ne tik, kaip nuostabiai subtiliai Benjaminas suformulavo šią sąsają (kitur jis teigia, kad „antstatas" yra „bazės" *išraiška*, o šitai iš esmės keičia mūsų stereotipus), bet ir kiek daug naujų tyrimo kelių atveria ir nustato

naujos retorinės figūros. Povaizdiniai yra objektyvūs reiškiniai, bet sykiu miražai ir patologijos; jie nukreipia dėmesį į optinius procesus, į stebėjimo psichologiją, taip pat į akinančias objekto savybes ir t. t., ir t. t. Aš pasiūliau postmodernizmo „modelį“, kuris yra toks, koks yra, ir dabar turiu bešališkai apsvarstyti jo galimybes; bet galiausiai visas įdomumas ir yra konstruoti tokį modelį. Tikiuosi, nebus suprasta kaip automatiškas „pliuralizmo“ teigimas, jei pasakysiu, kad pageidautinos ir sveikintinos yra alternatyvios konstrukcijos, nes protui nėra sunkesnės užduoties, kaip suvokti dabartį iš vidaus.

KLASIŲ PERŽENKLINIMAS

Šis tas prarandama, kai, pabrėžiant valdžią ir viešpatavimą, užgožiamas marksizmo savitumą sudaręs poslinkis link ekonominės sistemos, link gamybos būdo struktūros ir paties išnaudojimo. Vėlgi valdžios ir viešpatavimo dalykai išreiškiami kitu lygmeniu nei sisteminiai dalykai, ir nepasiekiama jokios pažangos, papildomą analizę pateikiant kaip nesutaikstomą priešpriešą, nebent akstinas būtų sukurti naują ideologiją (tradicijoje ji vadinama nuo seno gerbiamu *anarchizmo* vardu), tokiu atveju nubrėžiami kito pobūdžio kontūrai ir visa tai kitaip svarstoma.

Apie dabartinę mūsų padėtį Saulas Landau pasakė, kad kapitalizmo istorijoje dar nėra buvę tokio meto, kai jis būtų turėjęs daugiau laisvės ir erdvės manevruoti: visos jo paties praeityje prieš save pagimdytos grėsmingos jėgos – darbininkų judėjimai ir neramumai, masinės socialistinės partijos, net pačios socialistinės valstybės – šiais laikais atrodo visiškai pakrikusios, jei tik nebūna vienaip ar kitaip veiksmingai neutralizuojamos; šiuo metu globalus kapitalas, matyt, jau be tradicinių atsargumo priemonių pajėgus suvokti savo paties pobūdį bei polinkius. Tad štai mes turime dar

vieną, tikrai naudingą postmodernizmo „apibrėžimą", kurį tik strutis galėtų apkaltinti „pesimizmu". Tai pereinamasis laikotarpis tarp dviejų kapitalizmo stadijų, per kurį ankstesnės ekonominės formos yra perstruktūrinamos globaliu mastu, tarp jų ir senesnės darbo formos, tradicinės jo organizacinės institucijos bei koncepcijos. Nereikia būti pranašu, kad numatytum iš šio konvulsingo perversmo iškilsiant naują tarptautinį proletariatą (tik mes dar negalime įsivaizduoti, kokius jis įgis pavidalus); tačiau mes patys kol kas esame sąstingyje, ir neaišku, kiek jame užsibūsime. Susidaro įspūdis, jog dvi iš mano istorinės esė apie dabartinę padėtį išplaukiančios tarsi skirtingos išvados (viena apie septintąjį dešimtmetį, o kita apie postmodernizmą)[14] iš tikrųjų yra tapačios: pirma, aš įsivaizduoju proletarizacijos procesą globaliu mastu, kaip ką tik minėjau; antra, šaukiuosi naujo, globalaus pobūdžio „kognityvinio ženklinimo" *(cognitive mapping)**, kaip jis paslaptingai vadinamas.

Tačiau „kognityvinis ženklinimas" iš tikro buvo ne kas kita, kaip kodinis „klasinės sąmonės" žodis: tik jis teigė, kad reikia naujos, iki šiol neįsivaizduotos klasinės sąmonės, ir sykiu pakeitė postmodernizme glūdinčio erdviškumo naujo pobūdžio vertinimą (kurį Edas Soja knygoje *Postmodernios geografijos* dabar taip laiku ir iškalbiai įtraukia į darbotvarkę[15]). Kartkartėmis man, kaip ir visiems, įgrista „postmodernizmo" devizas, ir kai kyla pagunda gailėtis prie jo prisidėjus, apgailestauti dėl piktnaudžiavimo juo, dėl blogo jo vardo ir su tam tikrom išlygom nuspręsti, kad jis kelia daugiau problemų nei išsprendžia, atsitokėju klausdamas savęs, kokia gi kita sąvoka galėtų taip pat veiksmingai ir glaustai sudramatinti šį klausimą. „Mes turime įvardyti sistemą"; šis aukštas septintojo dešimtmečio tikslas netikėtai atgyja diskusijoje apie postmodernizmą.

* Pasiskolinta iš urbanisto Kevino Lyncho (*The Image of the City*, MJT Press, 1960) sąvoka, kuri nusakė žmonių sugebėjimą susikurti prasmingą savo urbanistinės aplinkos vaizdinį, žemėlapį.

4. Postmodernybės antinomijos

Matyt, net ir po „istorijos pabaigos“ išlieka bendresnio sisteminio – o ne vien anekdotinio pobūdžio – istorinis smalsumas: ne vien noras žinoti, kas bus toliau, o bendresnis susirūpinimas, kokia bus mūsų sistemos ar gamybos būdo platesnė lemtis ar dalia. Individuali patirtis (postmodernioji) sako, kad ji turėtų būti amžina, tačiau protas mums teigia, kad tokia nuomonė tikrai visai neįtikinama, neapsvarsčius tikėtino scenarijaus apie jos suirimą ar pakeitimą. Atrodo, kad nūdien mums lengviau įsivaizduoti visapusišką žemės ir gamtos nuniokojimą nei vėlyvojo kapitalizmo žlugimą; gal čia kalta kokia mūsų vaizduotės silpnybė.

Imu manyti, jog žodis *postmodernus* ir turėtų būti taikomas tokio pobūdžio svarstymams. Tačiau šis terminas ir jo įvairūs pakaitalai, matyt, išsirutuliojo į visokias šalutines vertės išraiškas, dažniausiai teigiančias ar atmetančias vienokį ar kitokį pliuralizmo įsivaizdavimą. Bet šiuos argumentus geriau grįsti konkrečiais socialiniais terminais (pavyzdžiui, įvairaus pobūdžio feminizmu ar naujais visuomeniniais judėjimais). Tačiau postmodernizmas kaip ideologija geriau suvokiamas kaip mūsų visuomenės gilesnių struktūrinių pokyčių simptomas ir kaip jos kultūros visuma ar, kitaip tariant, kaip gamybos būdas.

Tačiau kol šie pokyčiai yra dar tik tendencijos, o mūsų tikrovės analizę nulemia, mūsų manymu, gyvuosiančių ir besiplėtosiančių dalykų atranka, visokias pastangas pasakyti, kas yra postmodernizmas, vargu ar galima atsieti nuo dar problemiškesnių

mėginimų nusakyti, kur jis krypsta, – žodžiu, atskirti jo prieštaringumus, įsivaizduoti jo pasekmes (ir tų pasekmių pasekmes) bei numanyti, kokį brandesnį pavidalą įgaus jo veikiančios jėgos bei institucijos, dabar geriausiu atveju esančios tik tendencijos ar kryptys. Vadinasi, visa postmodernizmo teorija yra pasakojimas apie ateitį, neturintis visaverčio pamato.

Antinomiją įprasta skirti nuo prieštaros nemaža dalimi todėl, kad, anot liaudies išminties, prieštara linkusi į sprendimus ar nutarimas, o antinomija – ne. Šiuo atžvilgiu antinomija yra grynesnė kalbos forma nei prieštara. Dėl jos nėra jokių neaiškumų; ji išsako du teiginius, kurie, nori nenori, yra iš esmės niekaip nesuderinami. Tuo tarpu prieštaroje glūdi įvairūs šališkumai bei aspektai ir tik kuri nors jos dalis yra nesuderinama su toliau einančiu teiginiu – išties ji labiau sietina su esančiomis jėgomis ar aplinkybėmis nei su žodžiais ar loginėmis išvadomis. Manoma, jog prieštaros ilgainiui tampa vaisingos; tuo tarpu antinomijos – prisiminkime klasikinę Kanto antinomiją: pasaulis turi pradžią, pasaulis neturi pradžios – neteikia jokios ąselės, už kurios galėtume nusitverti, kad ir kaip uoliai mes jas sukaliotume.

Mūsiškės antinomijos liečia Kanto „apriorinius vaizdinius“, būtent laiką bei erdvę – juos mes paprastai suprantame kaip istorijos terminuose glūdinčius formalius rėmus, kurie vis dėlto įvairuoja, nelygu gamybos būdas. Galbūt apie savo pačių gamybos būdą mes kai ką sužinome iš to, kaip patys esame linkę suvokti kaitą ir pastovumą, įvairovę ir homogeniškumą – iš to, kas pasirodo tiek pat susiję ir su erdve, ir su laiku.

I

Nūdien laikas yra greičio funkcija ir neabejotinai suvokiamas per jo tempą ar patį greitumą: tarsi senoji Bergsono priešpriešа tarp mato ir gyvenimo, laikrodžio laiko ir gyvenamo laiko būtų

atkritusi drauge su virtualia amžinybe ar lėtu pastovumo, be kurio, Valéry įsitikinimu, pati meno kūrinio idėja turėtų atmirti (ko gero, jo nuomonė pasitvirtino). Tuomet atsiranda kaitos sąvoka be savo priešingybės; o šitaip teigti yra tolygu bejėgiškai byloti du šios antinomijos terminus pereinant vienas į kitą, nes kaitos požiūriu tampa neįmanoma atskirti erdvės nuo laiko, objekto nuo subjekto. Vidinio laiko (ir jo organo, „asmeninio" laiko pojūčio) išblėsimas reiškia, kad mes savo subjektyvumą išskaitome iš išorinių daiktų: Prousto senieji viešbučio kambariai lyg seni tarnai kasryt jam pagarbiai primindavo, kokio jis amžiaus, atostogaująs ar esąs „namie" ir kur esąs – kitaip tariant, tarsi vizitinė kortelė ant sidabrinio padėklo pasakydavo jo vardą, paliudydavo jo tapatumą. Mums taip tarnauja įpročiai, atmintis, pripažinimas, materialūs daiktai (panašiai, anot Villiers de l'Isle Adamo, tarnai turėdavę už mus gyventi). Subjektyvumas yra objektyvus dalykas, ir vos pakeitus dekoracijas ar aplinką, kambarius apstačius naujais baldais ar juos sugriovus per oro antskrydžius, seno griuvėsiuose stebuklingai atsiranda naujas subjektas, naujas tapatumas.

Tačiau subjekto ir objekto dualizmo pabaigoje – taip seniai trokštamoje daugelio ideologų – tarsi paslėpti sprogmenys glūdi retroparadoksai: pavyzdžiui, Paulio Virilio, kuris *Kare ir kine* rodo, jog tariamas išorinio pasaulio greitis pats yra vaizdavimo reikalavimų funkcija. Galbūt ne padarinys kokios nors naujos subjektyvios greitumo idėjos, kuri kaip klasikinio idealizmo stereotipuose primeta save inertiškai išorei, o veikiau tiesiog technologija prieš gamtą. Aparatai – ypač kino ir fotoaparatai – tikrovei kelia savus reikalavimus, kuriuos, nelyginant Persų įlankos kare, tikrovė puola vykdyti (kaip su išlaikymu nufotografuotoje nuotraukoje, kurioje matyti, kaip pats fotografas uždusęs šmurkšteli į pozuojančių veidų eilės galą):

Dirbtinai pagreitintoje kelionėje išnykus artumo įspūdžiui, teko sukurti grynai imituojančią regimybę, kuri visiškai atgamintų trimatės erdvės efektą. Holografinį karo vado inercijos dirbtinumą žiūrovui teko perteikti praplečiant jo žvilgsnį laike bei erdvėje nuolatiniais intarpais – čia ir ten, šiandien ir vakar... Šis chronologinės prasmės sumažinimas, jau akivaizdus epizoduose iš praeities, po to sukeltos reakcijos epizoduose, buvo tiesioginis padarinys karinės technologijos, kurioje įvykiai visuomet atsiskleidžia teoriniame laike[1].

Toks „to, kas užgniaužta, sugrįžimas" (žinoma, senamadis, sąlygiškai metaforiškas pavadinimas) reiškia, jog pašalinus subjektą, objektas mums lieka ne *wie es eigentlich gewesen**, bet veikiau su simuliakrų gausybe. Virilio, kaip nūdien ir daugelio kitų, požiūriu, kaip tik kinas yra tikrai sutelktas subjektas, ko gero, vienintelis toks: Deleuze'o šizoidas yra tik paini ir prieštaringa idėja drauge su aparatu, kuris pergalingai sutraukia į save subjekto ir objekto poliariškumą. Bet tai iškelia keblų antrinį klausimą, ar tokiu atveju kada nors buvo (įcentruotas) subjektas ir ar mums reikėtų jo laukti? Ar nuobodulys drauge su savo giminaite amžinybe nėra vaizduotės pramanas? Ar buvo toks metas, kai visa neatrodė kintą? Ką mes veikėme, kol nebuvo mašinų? Žmogus yra iš žemės: o gyvenimas senoviniame *polyje* mums atrodo trapesnis ir labiau efemeriškas nei šiuolaikiniame mieste, net jei ir sugebėtume prisiminti, kiek jam teko patirti pokyčių. Lėtesnio pastovumo iliuzija lydi išgyvenamą dabartį tarsi optinė projekcija, užmaskuojanti pokyčius taip, kad jie tampa matomi tik tada, kai atsiduria už laiko rėmų.

Tačiau šitaip aiškinti tolygu išmatuoti prarają, apsidrausti nuo visko, kas iš esmės skiriasi nuo modernizmo sumanytų formų ir

* Kaip tai tikrai buvo *(vok.)*.

nuo postmodernistinio modernistinių „laiko pojūčių" atlikimo – jame ankstesnė klasika pati demaskavosi kaip gryna mada, nors ir mada lėtesnio, platesnio pasaulio, per kurį karavanas ar karavelė keliaudavo metų metus ir per kurio tirštą laiką lyg pro kokią klampią masę žinios plisdavo taip lėtai, kad pasidengdavo apnašomis, paverčiančiomis jų atsitiktinumus prasmingos tradicijos būtinybėmis. Juk pasaulio gyventojams Periklio laikų Atėnų kalbos negali būti kalbinė norma kaip ir kitų gentinių kalbų stiliai (nors nesunku įsivaizduoti kultūrinę Jungtinių Tautų Saugumo tarybos operaciją, per kurią „didžiosios civilizacijos" sudaro įvairių savo kultūrinių klasikinių tradicijų fondą, siekdamos primesti kai kuriuos bendresnius „žmogiškuosius" klasikinius kanonus): taigi laikas tampa taip pat daugiakultūrinis, o iki šiol hermetiškos demografijos bei industrijos varomųjų jėgų sritys ima skverbtis viena į kitą, tarsi tarp žmonių minių ir svaiginančių greičio tempų būtų kokių nors analogų. Tuomet ir viena, ir antra reiškia modernizmo pabaigą kažkokioje atnaujintoje ir paradoksalioje sąsajoje, nelyg tokiu atveju, kai naujieji stiliai atrodo išsekę vien dėl jų gausumo, tuo tarpu jų skleidėjai, pavieniai kūrėjai, pranašai, genijai ir aiškiaregiai ūmai pasijunta nepageidautini grynai dėl gyventojų tankumo (jei ne dėl to, kad įgyvendinamas demokratinis etosas).

Aš nurodžiau, kad naujas absoliutus laikiškumas visais atžvilgiais susijęs su miestu, nepabrėždamas reikalavimo peržiūrėti tradicinę miesto sampratą tam, kad jo postnatūralumą būtų galima suderinti su ryšių bei gamybos technologijoms ir būtų galima teigti, jog tai, kas buvo laikoma miestu, išsiplėtė decentralizuotu, bemaž globaliu mastu. Modernumas vis dėlto tik turėjo kažką bendra su miestiečių puikavimusi prieš provincialus, nesvarbu, ar tai buvo valstiečių ar kolonizuotų kultūrų, ar tiesiog pačios prieškapitalistinės praeities provincialumas: tas gilesnis pasitenkinimas, kad esi *absolument moderne*, išsisklaidė, kai moderniosios technologijos išplito visur – nebeliko jokių provincijų, ir net praeitis ima

atrodyti tarsi kitoks pasaulis, o ne kaip šio pasaulio netobula, primityvi stadija. O juk tie ankstesnių dešimtmečių „modernūs“ miestiečiai ar sostinių gyventojai patys buvo atvykėliai iš kaimo ar bent dar galėjo atminti nelygių pasaulių sambūvį; permainas jie dar galėjo pamatuoti taip, kaip jau tapo neįmanoma, kai modernizacija, kad ir sąlygiškai, buvo užbaigta (ir jai esant jau ne izoliuotu, nenatūraliu ar bauginančiu procesu, o matomu plika akimi). Tas netolygumas ir sambūvis taip pat gali būti išreikštas praradimo jausmu, panašiai kaip lėtos dalinės Baudelaire'o Paryžiaus permainos bei griovimas, kurie, kone tiesiogine žodžio prasme, yra objektyvus poeto išgyvenamo praeinančio laiko koreliatas: Prousto kūryboje visa tai, nors aiškiai elegiškiau (šiaip ar taip perkainojant patį Baudelaire'o tekstą), jau suasmeninta, tarsi apgailestaujant savojo „aš“ ir savos praeities, o ne namų (bet Prousto kalba šitai geriau išreiškia: *„la muraille de l'escalier où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps“*[2]; kaip ir jo erdvinė siužeto struktūra). Mūsų laikais pati griovimo, kaip ir pastato, prasmė pakito: ji tapo apibendrintu postgamtiniu procesu, keliančiu abejonių dėl pačios permainos sąvokos ir ją lydinčios mūsų paveldėtos laiko sampratos.

Šiuos paradoksus lengviau išryškinti filosofijos ir kritikos srityje nei estetikoje, juo labiau urbanistikoje. Juk griovimas tikrai apibrėžė modernaus intelektualo pašaukimą nuo tada, kai *ancient régime* buvo linkęs tapatinti jo misiją su kritika bei opozicija įsigalėjusioms institucijoms bei idėjoms: ar rastum geresnę metaforą apibūdinti tvirtą kultūrinio intelektualo nuostatą nuo pat Šviečiamojo amžiaus *philosophes* iki Sartre'o (pavadinto paskutiniuoju klasikiniu intelektualu), jei ne nuo dar anksčiau? Tai metafora, kuri tarsi suponuoja visur esančią *klaidą*, apibrėžiamą įvairiai – kaip prietarai, mistifikavimas, tamsumas, klasinė ideologija ir filosofinis idealizmas (ar „metafizika“), kad ją pašalinant demistifikavimo būdais paliekama vietos, kur terapinis susirūpinimas eina

ranka rankoj su sustiprėjusia savimone ir refleksyvumu, o gal net su pačia Tiesa. Šalia šios neigiamos tradicijos stengdamasis gaivinti intelektualų misiją atkurti prasmę, Ricoeuras ypač paryškino visa, ką bendra nuo Šviečiamojo amžiaus turėjo įvairios jo vadinamos „įtarumo hermeneutikos“ gijos, ir tos hermeneutikos sąsajas su religija iki pat destruktyvaus ryšio su „Vakarų metafizika“, labiausiai pabrėždamas tris didžiąsias formuojančias Marxo, Nietzsche's ir Freudo įtakas, kuriems net postmodernizmo intelektualai vienaip ar kitaip turi reikšti bendrą ištikimybę.

Tik galbūt pasikeitė dirva, kurioje šie procesai vyksta: pereinamasis laikotarpis aristokratinių ir klerikalinių, tarp *ancient régime* visuomenių ir masinių demokratinių industrinio kapitalizmo visuomenių buvo daug ilgesnis ir lėtesnis, nei mes linkę manyti (pasak Arno Mayerio, reikšmingos pirmųjų visuomenių liekanos išliko Europoje iki Antrojo pasaulinio karo pabaigos), todėl objektyvus intelektualų vaidmuo įgyvendinant modernizacijos kultūrinę revoliuciją ilgai išliko pažangus. Bet pats šis procesas dažnai turėjo tendenciją veikti ir žiūrovus, ir jo dalyvius įsiamžinančiomis ir tikrai save naikinančiomis jėgomis. Ne tik revoliucija suvalgo savo vaikus; tas pat atsitinka grynojo negatyvumo vizijoms nuo Hegelio aiškinimo apie laisvę ir terorą iki Frankfurto mokyklos niūriosios teorijos apie „švietimo dialektiką“ kaip pragaro mašiną, linkusią išrauti su šaknimis visus transcendencijos pėdsakus (tarp jų kritiką ir patį negatyvumą).

Tokios vizijos yra netgi aktualesnės vienmatėms visuomenėms kaip kad mūsiškė, iš kurios visos kitų gamybos būdų liekanos (papročių ir praktikų pavidalu) buvo tendencingai išnaikintos, tad galima nuspėti, jog pati ideologijos-kritikos funkcija išgyveno tam tikrą modifikaciją ar poslinkį. Tokio požiūrio laikosi Manfredo Tafuri, pateikęs tam tikrą funkcionalistinę avangardinio intelektualo analizę, kurio „antiinstitucinei fazei“ būdinga „nusidėvėjusių vertybių kritika“[3]. Tačiau sėkmė tokios misijos, sutampančios

su paties kapitalo modernizuojančiomis pastangomis, „pagelbsti parengti švariai išvalytą platformą, nuo kurios atsispyrus būtų galima atskleisti intelektualaus darbo naujas „istorines užduotis“[4]. Nenuostabu, kad Tafuri šias naujas „modernizavimo“ užduotis tapatina su racionalizacija: „tai, ką avangardinės ideologijos pateikė kaip siūlymus visuomeniniam elgesiui, yra tradicinės ideologijos virsmas Utopija, nelyg pranašaujant abstraktų galutinį raidos momentą, sutampantį su visuotiniu suracionalinimu, su pozityviu dialektikos įgyvendinimu“[5]. Tafuri'o formuluotės tampa aiškesnės, supratus, kad, anot jo, keinsizmą reikia suprasti kaip ateities planavimą ir racionalinimą.

Šitaip žiūrint, demistifikacijai nūdien būdinga sava slapta „istorijos gudrybė“, sava vidinė funkcija bei užslėpta pasaulinė istorinė misija, ir štai kokia: sunaikinant tradicines visuomenes (ne tik bažnyčią ir senąją aristokratiją, bet pirmiausia valstietiją ir jos žemės ūkio produkcijos gamybos būdus, jos bendrą žemę ir kaimus), švariai išvalyti Žemės rutulį didžiųjų korporacijų manipuliacijoms – paruošti visiškai *pakeičiamą* dabartį, kurioje ir erdvė, ir sielos panorus apdorojamos ir perdirbamos taip „lanksčiai“, kad su tuo „lankstumu“ vargiai pajėgia suspėti kūrybingumas ideologų, įnikusių kalti naujus būdvardžius „postfordizmo“ potencijoms apibūdinti. Tokiomis aplinkybėmis griovimas ima įgauti naujų ir grėsmingų urbanistinių gaidelių, pradeda vis labiau reikšti statybos organizatorių spekuliacijas nei ankstesnes didvyriškas opozicinių intelektualų kovas; tuo tarpu priešinimasis pačiam griovimui ir jo kritika nukrypsta į įkyrų moralizavimą ir susimenkina, gyvai sureikšmindami pasenusius mentalitetus, kuriems vis vien geriau būti sunaikintiems (*„denn alles, was ensteht/Ist wert, dass es zugrunde geht“**).

* Nes visa, kas sutverta / Tikrai pasigailėjimo neverta: Wolfgang Goethe, *Faustas*, I d., iš vokiečių k. vertė Antanas A. Jonynas, Vilnius: Tyto alba, 1999, p. LXXIX.

Tokie dabar yra žiniasklaidos paradoksai, atsiradę iš kritinio proceso greičio bei tempo ir iš to, kad žiniasklaidos pasaulyje visos ideologinės ir filosofinės pozicijos transformavosi į savęs pačių „vaizdavimą“ (kaip gal pasakytų Kantas), kitaip tariant, į savęs pačių įvaizdžius ir karikatūras, kuriose atpažįstami šūkiai pakeitė tradicinius įsitikinimus (įsitikinimams teko transformuotis į kaip tik tokias atpažįstamas pozicijas tam, kad jie galėtų veikti žiniasklaidos rinkoje). Šioje situacijoje lengviau suvokti, kokia yra pažangi konservatyvių ar išlikusių pasipriešinimo naujumui būdų vertė, negu įvertinti neva kairių-liberalių pozicijų mastą (kurios, kaip Tafuri'o modelyje, funkciniu požiūriu pasirodo neatskiriamos nuo pačios sistemos struktūrinių reikalavimų). Be to, tokia diagnozė sukuria lyg kažkokio įmanomo garsinio barjero miražą, tarsi signalinę liniją, tirpstančią danguje; ir išties savaime suprantamas klausimas, kokį greitį gali ištverti žmogaus organizmas, galbūt suvaidins savo vaidmenį, kad atsigręžtume į gamtą; tuo tarpu pati nauja tikrovė prabėgomis, tačiau vaizdžiai paryškina senąjį Engelso dėsnį apie kiekybės perėjimą į kokybę (ar bent to „dėsnio“ povaizdinį).

Šiuo pavidalu paradoksas, nuo kurio turime pradėti, yra neregėto permainų visais socialinio gyvenimo lygmenimis tempo atitikmuo neregėtai visko standartizacijai, – jausmų ir paklausių prekių, kalbos ir užstatomos erdvės, – kuri, atrodytų, nesuderinama su tokia kaita. Tai paradoksas, kurį vis dėlto galima suvokti, bet tik atvirkščiai proporcingai: tarkime, modulių atveju pati standartizacija laiduoja intensyvėjančią kaitą, kai standartiniai moduliai visur – nuo žiniasklaidos iki nuo šiol standartizuoto asmeninio gyvenimo, nuo suprekintos gamtos iki vienarūšių įrenginių – įgalina stebuklingus vienas kitą sekančius perstatinėjimus tarsi fraktaliniame filme. Vadinasi, modulis informaciniame pasaulyje yra nauja objekto forma (naujas materializacijos padarinys): tas kantiškas taškas, kuriame kategorijos ūmai paverčia žaliavą atitinkamu elementu.

Bet šis paradoksas mus gali paskatinti permąstyti pačios kaitos sampratą. Jeigu absoliučią kaitą mūsų visuomenėje geriausiai išreiškia spartūs parduotuvių fasadų pokyčiai, įteigiantys filosofinį klausimą, kas iš tiesų pasikeičia, kai vaizdo produkcijos parduotuvių vietą užima sportinių marškinėlių parduotuvės, tuomet Barthes'o struktūrinė formuluotė pasirodo labai pravarti: svarbu atskirti mūsų sistemoje glūdinčius ir jos užprogramuotus kaitos ritmus nuo tos kaitos, kai ištisą sistemą visiškai pakeičia kita sistema. Tačiau toks požiūris atgaivina Zenono pobūdžio paradoksus, kylančius iš parmenidiškos pačios Būties sampratos, kuri jau *yra* pagal apibrėžimą, tad net negalima įsivaizduoti, kad ji būtų tampanti, juo labiau – nors trumpą akimirką – nesanti.

Šio ypatingo paradokso „sprendimą“, žinoma, teikia supratimas (primygtinai peršamas Althusserio ir jo mokinių), kad kiekviena sistema – gal veikiau kiekvienas „gamybos būdas“ – pagimdo jam būdingą laikiškumą: ir tik tada, jei laikysimės kantiško ir neistorinio požiūrio į laiką kaip į kažkokią absoliučią bei tuščią kategoriją, šis savitai pasikartojantis mūsų pačių sistemos laikiškumas gali tapti mįslingu objektu, skatinančiu iš naujo formuluoti šiuos senus loginius ir ontologinius paradoksus.

Tačiau galbūt patirtume šiokį tokį terapinį poveikį, jei ilgą laiką leistumės hipnotizuojami priskiriamos Parmenidui vizijos, kuri gamtai gal ir nelabai pritaikoma, bet turbūt išsako tam tikrą tiesą apie mūsų socialinę ir istorinę epochą: švytintis mokslinės fantastikos sąstingis, kuriame nepaliaujamai randasi ir sunyksta regimybės (simuliakrai), iš to, kas nuolat blykčioja trumpiausias akimirkas ar iš ontologinio orumo net trumpam suplevena, neištraukdamos jokios reikšmingesnės kerinčios visumos.

Tad atrodo, jog mados logika, lydinti jos visur esančių vaizdinių įvairialypį skverbimąsi, būtų ėmusi pati sietis ir tapatintis su socialiniu ir psichiniu audiniu, kuris turi tendenciją ją perdirbti į pačią mūsų sistemos kaip visumos logiką. Taigi nuolatinės kaitos

vertybė bei patirtis taip užvaldo kalbą bei jausmus, kaip ir šios konkrečios visuomenės pastatus bei drabužius, kad net santykinė prasmė, galima dėl netolygios raidos (ar „nesinchroniško sinchroniškumo“), jau nesuprantama, o aukščiausia Naujumo ir naujovių vertė, kaip ją suvokė ir modernizmas, ir modernizacija, nublanksta greta neišsenkamos varomosios jėgos ir permainų srovės, kuri ties tam tikra tolimesne riba atrodo pastovi ir nejudri.

Ir tuomet susivokiama, kad nė viena visuomenė nebuvo tokia standartizuota kaip ši, kad žmogiško, socialinio ir istorinio laikiškumo srovė niekad netekėjo šitaip vienodai. Net didysis klasikinio modernizmo nuobodulys ar monotonija reikalavo kokio nors požiūrio ar iliuzinio subjekto pozicijos už sistemos ribų; tačiau mūsiškiai metų laikai yra postnatūrali ar postastronominė televizijos ar žiniasklaidos atmaina, pergalingai dirbtinė dėl jų *National Geographic* ar *Orų kanalo* vaizdinių galios: ir net jų didžiosios apsukos – sporto, naujų modelių automobilių, madų, televizijos, mokslo metų ar *rentrée* ir t. t. – vardan komercinio patogumo mėgdžioja ankstesnius gamtos ritmus ir vėlei išranda tokias archajiškas kategorijas kaip savaitė, mėnuo, metai, išranda nepastebimai, be jokios gaivos ir įniršio, kuriuo pasižymėjo, tarkime, prancūzų revoliucinio kalendoriaus naujovės.

Todėl dabar pradedame jausti, – ir tai ima reikštis kaip gilesnė ir esmingesnė paties postmodernizmo sandara, bent jau jo laikiškumo plotmėje, – jog nuo šiol viskas paklūsta nuolatinei mados bei žiniasklaidos vaizdinio kaitai ir kad daugiau niekas negali pasikeisti. Turbūt atgyja nuovoka tos „istorijos pabaigos“, kurią Alexandre'as Kojève'as manė rasiąs pas Hegelį ir Marxą ir kuri jam atrodė reiškianti galutinį demokratinės lygybės įgyvendinimą (ir vertybinį individualių ekonominių bei juridinių subjektų atitikimą) ir Amerikos kapitalizme, ir sovietiniame komunizme, ir tik vėliau nustatė reikšmingą jos atmainą, jo pavadintą japonų „*snobisme*“, kurią nūdien mes tapatiname su pačiu postmoder-

nizmu (laisva kaukių ir vaidmenų žaisme, be turinio ar esmės). Kita prasme tai, žinoma, yra tiesiog keršt aujanti ankstesnė „ideologijos pabaiga“, itin konservatyvioje rinkos aplinkoje ciniškai žaidžianti su blėstančia kolektyvine viltimi. Bet istorijos pabaiga yra ir galutinė mūsų bandytų čia išryškinti laiko paradoksų forma: o būtent, kad absoliučios kaitos (ar „permanentinės revoliucijos“ tam tikra ultramadinga ir apgaulingai patrauklia prasme) retorika postmodernumo taip pat netenkina, kaip ir absoliutaus tapatumo bei nekintančios standartizacijos kalba, sumanyta didžiųjų korporacijų, kurių naujoviškumo sampratą geriausiai iliustruoja neologizmai bei logotipai ir jų ekvivalentai užstatomos erdvės srityje, „gyvenimo stiliaus“ korporacinė kultūra ir psichinis programavimas. To Paties gajumas per absoliutų Skirtingumą – ta pati gatvė su kitokiais pastatais, ta pati kultūra, trumpam pakeitusi kailį, – diskredituoja kaitą, nes nuo šiol tik suvokiamas radikalus pokytis galės sustabdyti pačius pokyčius. Bet čia iš tiesų iškyla antinomija, užkertanti kelią minčiai ar ją paralyžiuojanti, kadangi negalėjimas sugalvoti kitos sistemos, nepanaikinant šios, baigiasi tuo, kad diskredituojama pati utopinė vaizduotė, kuri vaizduojama kaip netektis visų patirtinių dalykų – nuo mūsų libidinių vertybių iki psichinių įpročių, o ypač dirbtinių malonumų, kuriuos teikia vartojimas ir mada.

Parmenidiškasis sąstingis ar Būtis žino bent jau vieną negrįžtamą atvejį – mirtį ir kartų išėjimą: kadangi parmenidiško simuliakro ar miražo sistema yra labai nesena, susidariusi mūsų vadinamu postmoderniuoju metu, todėl dar nėra matomi kartų laikiškumo visame jų mirtingame pertrūkyje padariniai, nebent atgaliniu būdu ir kaip materialistinis istoriografinis imperatyvas. Tačiau pati mirtis, kaip pats tikriausias absoliučios kaitos smurtas, nevaizdiniu pavidalu – netgi ne supūvantys ir išnykstantys lavonai, o veikiau kažkas nepaliaujama lyg kvapas, sklindantis šio belaikio pasaulio spindinčiame nejudrume – yra neišvengiama ir

beprasmė, nes sunaikintos visos istorinės sistemos, kurios padėtų paaiškinti ir nustatyti individualių mirčių padėtį (bent jau likusiems gyviems). Vadinasi, tam tikras absoliutus smurtas, smurtinės mirties abstrakcija, yra nelyg šio nebeturinčio nei laiko, nei istorijos pasaulio dialektinis atitikmuo.

Šį skyrių labiau derėtų užbaigti pastaba apie šiuolaikino paradokso – absoliuti kaita prilygsta sąstingiui – ryšį su naujosios globalinės sistemos dinamika, nes čia taip pat galime pastebėti išnykstant laikiškumus, kurie lyg ir valdė ankstesnį modernumo, modernizmo bei modernizacijos laikotarpį. Mat tuo ankstesniu laikotarpiu dauguma Trečiojo pasaulio visuomenių buvo draskomos prasiskverbusios Vakarų modernizacijos, sukėlusios prieš save pačią priešveiksnį, – visą kultūrinių formų, būdingų toms labai skirtingoms visuomenėms, įvairovę, – kurį būtų galima apibūdinti kaip tradicionalizmą: buvo skelbiama, jog kultūrinis (kartais religinis) savitumas turįs galios pasipriešinti absorbavimuisi į Vakarų modernybę ir esąs tikrai labiau pageidautinas. Toks tradicionalizmas, aišku, pats buvo tam tikra konstrukcija, kurią lėmė pačių modernizuotojų veikla (siauresne ir konkretesne prasme, nei dabar plačiai pripažįstama, – kad visos tradicijos ir istorinės praeitys pačios yra neišvengiamai išrandamos bei sukuriamos). Šiaip ar taip, šiandien linkstame teigti, jog šis antrasis reakcingas ar antimodernus tradicijos ar tradicionalizmo terminas dingo iš ankstesnio Trečiojo pasaulio ar kolonizuotų visuomenių tikrovės, kur neotradicionalizmas (kaip kai kuriais atgimstančio kinų konfucianizmo ar religinių fundamentalizmų atvejais) dabar yra suvokiamas kaip sąmoningas politinis ar kolektyvinis pasirinkimas situacijoje, kurioje maža belikę praeities ir ją reikia iš naujo sugalvoti.

Tai reiškia, jog, viena vertus, Trečiojo pasaulio visuomenėse nuo šiol vyrauja ne kas kita, kaip modernybė; kita vertus, šį teiginį reikia pakoreguoti išlyga, kad tokiomis aplinkybėmis, kai esama vien modernybės, „modernybę“ dabar reikia perkrikštyti „postmoder-

nybe“ (nes tai, ką mes vadiname modernybe yra nevisiškos modernizacijos pasekmė ir būtinai turi išsiskirti nuo nemodernių liekanų, kurių postmodernizme jau nebėra – veikiau jų nebuvimas nusako postmodernybę). Tad ir čia, tik socialiniu bei istoriniu lygmeniu, modernizacijos žadėtas laikiškumas (įvairiomis kapitalistinėmis bei komunistinėmis gamybinėmis formomis) yra nustelbtas vardan naujų sąlygų, o jomis nebėra to ankstesnio laikiškumo ir lieka tik atsitiktinių pokyčių regimybė, tačiau tai jau grynas sąstingis, netvarka pasibaigus istorijai. Tuo tarpu tai, kas būdavo apibūdinama kaip Trečiasis pasaulis, tarsi įsiterpė į Pirmąjį pasaulį, nes pastarasis taip pat demodernizuojasi ir deindustrializuojasi, suteikdamas ankstesniam kolonijiniam kitoniškumui centruoto tapatumo, kurį buvo sukaupusios ankstesnės metropolijos.

Taip laiko paradoksą praplėtus globaliu mastu, paaiškėja dar šis tas – savotiškas antras paradoksas ar antinomija, kuri jau ima reikštis anapus pirmojo ir net jame. Iš tiesų čia pakartojamos laikiškumo erdvinės ypatybės – nuo Prousto iki parduotuvių fasadų, nuo urbanistinių pokyčių iki globalinės „raidos“ – ima mums priminti, kad jei postmodernizmas apibūdinamas kokiu nors esminiu suerdvinimu, tuomet visa, ką mes bandėme suprasti laikiškumo prasme, kad įgautų išraišką, būtinai bus praėję erdvinę matricą. Jei laikas supaprastinamas iki punktualiausio smurto ir mažiausio negrįžtamo abstrakčios mirties pokyčio, ko gero, galime teigti, jog, šiaip ar taip, postmodernizme laikas tapo erdve. Tad pamatinė postmodernumo apibūdinimo antinomija glūdi tame, kad ši ankstesnė dvinarė opozicija, drauge su tapatumu ir skirtingumu, jau nebėra opozicija, o nepaliaujamai atsiskleidžia kaip sudaranti vienovę su kitu poliumi, bet kitaip nei senoji dialektinė projekcija ten ir atgal, nei klasikinė dialektinė metamorfozė. Kad pamatytume, su kuo tai susiję, turime imtis kitos erdvinės antinomijos, kurią, matyt, mes kartojame visą laiką drauge su jos laikišku variantu, aiškindamiesi, ar erdviškumas turi kokį nors tikrą tematinį pirmumą.

II

Pagaliau bent jau aišku, kad forma, kuria vienas antitezės dėmuo būtinai išreiškiamas perkeltine antrojo prasme, tad laikas būtinai išreiškiamas erdvės kalba, čia nepakartojama; šiuo atžvilgiu laiko ir erdvės antitezė nėra simetrinė ar apverčiama. Erdvei lyg ir nereikia laikiškos išraiškos; jeigu ji visiškai išsiverčia be tokios laikiškumo metaforos, vadinasi, mažų mažiausiai galime sakyti, jog erdvė yra tai, kas vardan kitų metaforų bei kodų visiškai nuslopina laikiškumą ir laikiškumo metaforiškumą. Jei ir laikiškoje, ir erdvinėje antinomijoje ant kortos pastatytas Skirtingumas bei Tapatumas, tuomet skirtingumas, ryškus svarstymuose apie erdvę, yra suprantamas ne kaip laikiška pokyčių forma, o veikiau kaip įvairovė ir begalybė, metonimija ir – siekiant kokio svarbesnio, tarsi apibrėžtesnio, viską aprėpiančio varianto – heterogeniškumas.

Istoriškai vienalytės ir nevienalytės erdvės santykiai dažniausiai nusakomi šventumos koeficientu ir tomis sritimis, kuriose ji nevienodai investuota: jos tariamą priešybę – pasaulietiškumą galima manyti esant postsakralinių ir su prekyba susijusių žmonių atgalinę projekcija, įsivaizduojant jį buvus tam tikru dalyku ar kokybe (veikiau nekokybe); išties tai projekcija, kad galima būtų manyti, jog kadaise egzistavo tokie dalykai, kaip paprastas pasaulietiškumo ir sakralumo dualizmas. Matyt, galima manyti šventumą pirmiausia reiškus nevienalytiškumą ir daugialypumą: nevertybę, perviršį, tai, kas nepaverčiama sistema ar mintimi, tapatumu tokiu laipsniu, kad ne tik jis pats, bet ir jo priešybė susisprogdina, teikdama ne tik erdvių įprastiniam kaimo gyvenimui greta chtoniškų *im-monde* (Henri Lefebvre'o vertinimas knygoje *Erdvės gaminimas*)[6] šiukšlių krūvų, bet taip pat palikdama tuščias tyrų ir dykviečių erdves, sterilias tuštumas, nužyminčias tiek daug savaime įspūdingų gamtovaizdžių. Juk pagal apibrėžimą išeina buvus tiek įvairaus tipo ir pobūdžio šventumų, kiek

buvo valdžių, ir iš šių žodžių reikia atsijoti silpnus archajiškus atspalvius prieš įsitikinant, jog akivaizdoje tikrovės, kurią jie turėjo žymėti, tokie žodžiai, kaip *šventuma* ar *valdžia* turėjo tiek pat išraiškos galios, kaip ir abstrakcija *spalva*, nužyminti mūsų žvilgsnį patraukiančių intensyvumų įvairovę.

Tas pat pasakytina apie prasmę gamtovaizdžio, kurio pasaulietinė ir nutapyta šiuolaikinė atmaina yra labai nesenas išradimas, šitai mums dažnai primena tokie interpretatoriai kaip Deleuze'as ar Karatani. Nesiryžčiau leistis į romantiškas fantazijas kaip Runge su savo augalų kalba; bet tai neabejotinai patrauklios fantazijos, bent tol, kol socialiai nusistovi kičo forma (su jo „gėlių kalba"). Tokie požiūriai į erdvę, esą ji kažkaip prasmingai organizuota ir jau beveik beprabylanti, nelyg tam tikras aiškus mąstymas, dar nepasiekęs galutinio savo virsmo teiginiais, sąvokomis ar pranešimais, galiausiai yra pateisinamos ir teoriškai apginamos Lévi-Strausso knygoje *Laukinis mąstymas*[7], aprašančioje priešfilosofinį „suvokimo mokslą"; tuo tarpu jų estetika savotišką kulminaciją pasiekia to paties antropologo klasikiniame Ramiojo vandenyno šiaurės vakarų pakrantės indėnų gyvenimo aiškinime *La Geste d'Asdiwal*, kur įvairūs gamtovaizdžiai nuo įšalusių žemyno tyrų iki upių ir pačios pakrantės kalba įvairiomis kalbomis (tarp jų ir pačia ekonominio gamybos būdo bei giminystės struktūros kalba) ir skleidžia nepaprastą aiškiai išreikštų žinių diapazoną.

Tokio pobūdžio analizė veiksmingai neutralizuoja senąją racionalumo bei iracionalumo priešpriešą (ir visas palydovines priešpriešas, – primityvumo ir civilizuotumo, vyriškumo ir moteriškumo, Vakarų ir Rytų, – kuriomis ji grindžiama), prasmės dinamiką apčiuopiant tekstuose, atsiradusiuose anksčiau nei konceptualinė abstrakcija: todėl iškart atsiveria lygmenų įvairovė, kurios jau negalima sulyginti su vėberiškuoju racionalizmu, instrumentiniu mąstymu, siauro racionalumo bei konceptualumo sudaiktinimais ar nuslopinimais. Todėl ta įvairovė turi būti apibūdinta kaip hete-

rogeniškumas, o mes toliau galime nusakyti jos objekto jutimines apraiškas (judriame *Asdiwalio* gamtovaizdyje) kaip įvairialypę erdvę. Derrida viename iš įžanginių dokumentų to reiškinio, kuris vėliau buvo pavadintas poststruktūralizmu („Struktūra, ženklas ir žaidimas"), puikiai parodė, jog Lévi-Strausso analizė visą laiką gręžiasi į vienarūšes prasmes: jai nepavyksta paliesti to, kas galiausiai yra sąlygiška ir nenusakoma; ji ir toliau brangiojo gyvenimo vardan lieka ištikima tikrosios prasmės supratimui; tad situacijoje, kuri turėtų užbaigti šią sampratą, jis net nepasiekia bachtiniškosios polifonijos ar heteroglosijos atverties, nes vis dar išlieka kolektyvinis veikėjas, – gentis, – kalbantis savąja įvairove.

Bet šitai veikiau rodo Lévi-Strausso nesėkmę, bandant aprėpti tikrąjį heterogeniškumą, o ne šios pastarosios sąvokos istorinį nepakankamumą, nes, kaip byloja Bataille'o viso gyvenimo darbas, ji egzistuoja situacijoje ir, kaip ir siurrealizmas, iš kurio ji kilo ir kurio išsižada, yra strateginė reakcija į modernųjį būvį. Tai skatina klausti savęs, ar heterogeniškumas išties gali reikšti ką nors, kas tiktų griauti, kol istorijoje neatsirado homogeniškumas, kad tai sąvokai suteiktų aiškiai opozicinės taktikos vertę ir jėgą. Todėl tenka apibūdinti ne tiek tokių daugialypumo ir perviršio formų prestižą, užliejantį racionalų modernųjį protą ir jam priekaištaujantį, kiek jų vertes kaip reakcijas į tą protą, kurio projekcija į praeitį geriausiu atveju yra abejotina ir įtartina. Pirmesnis nusakymo objektas yra veikiau laipsniškas pasaulio kolonizavimas, atliktas kaip tik to homogeniškumo, kurio kryptingiems užkariavimams mesti iššūkį buvo Bataille'o (ir daugelio kitų) istorinė misija, drauge sustatant į vietas tapatumo formas, kurios anachronistinei įvairialypumo bei skirtingumo iliuzijai sudaro sąlygas atrodyti kaip to, ką jos rengė ir sulygino su žeme, logika tik tada, kai faktas jau būna įvykęs.

Tą procesą, kai kalbama apie erdvę, tikrai galima palyginti tiksliai nustatyti: tai metas, kai Vakarų nekilnojamojo turto pri-

vačios nuosavybės sistema išstumia įvairias žemės valdymo sistemas, su kuriomis susiduria sėkmingai plėsdamasi (ar pačios Europos sąlygomis, kai pirmą kartą iš jų iškyla). Prievartos kalba – šiaip jau puikiausiai tinkanti tokiems procesams ir vis dar girdima, pavyzdžiui, Izraelio naujakurių kolonijose, taip pat įvairiuose „perėjimuose į kapitalizmą" Rytų Europoje – nerodo, kad viena teisinė sistema būtų pakeičiama kita, labiau įprasta, apskaičiavimo ir nuodugnios politinės strategijos būdu[9]. Aišku, prievarta visad glūdėjo pačioje nuosavybės, taikomos žemei, sampratoje; itin prieštaringa mįslė, kad mirtingieji, mirtingų organizmų kartos pirmiausia būtų įsivaizdavę kažkaip turį dalį Žemės rutulio savo „nuosavybėje". Senosios žemės valdymo formos (kaip ir vėlesnės socialistinės formos, besiskiriančios įvairiose šalyse) bent jau kolektyvą laikė nemirtingu valdytoju, kurio priežiūron būdavo perduodami žemės plotai; niekad nebuvo paprasta ar lengva šiuos socialinius santykius suardyti ir pakeisti iš pažiūros aiškesniais ir lengviau valdomais santykiais, grindžiamais individualizuota nuosavybe bei lygiaverčių subjektų teisine sistema – šiuo atžvilgiu Rytų Vokietija mūsų laikais primena tai, ką po Pilietinio karo Amerikos Šiaurė turėjo įvykdyti nukariautuose Pietuose; tuo tarpu Izraelio naujakurių gyvenvietės dažnai primena žiaurų Amerikos čiabuvių išstūmimą Jungtinių Valstijų Vakaruose.

Tačiau svarbiausia, jog kur tik pasitelkiama ši teminė heterogeniškumo ir homogeniškumo priešprieša, pirminis referentas gali būti tik šis žiaurus procesas: iš prekybos ir vėliau paties kapitalizmo – o jis yra grynas skaičius, skaičius, jau netekęs visų savo magiškų heterogeniškumų ir paverstas atitikmenimis – galios išplaukiantys tikslai yra užgrobti gamtovaizdį, išlyginti jį, pertvarkyti į vienodų žemės sklypų tinklą ir pateikti dinamiškai rinkai, dabar pertvarkančiai erdvę pagal vienos ir tos pačios vertės išraišką. Kapitalizmo raida tą vertę paskirsto išties labai netolygiai, kol pagaliau postmoderniuoju metu įsiviešpatauja gryna spekuliacija –

tarsi dvasios pergalė prieš materiją, vertės formos išsivadavimas iš visokio ankstesnio konkretaus ar žemiško turinio – ir ima niokoti tuos pačius miestus ir kaimus, kuriuos kapitalizmas pats sukūrė ankstesniu savo raidos metu. Tačiau visos šios vėlesnės abstrakčios prievartos ir homogeniškumo formos kyla iš pradinio žemės suskaidymo sklypais, kuris pinigų formą ir prekių gamybos rinkai logiką vėlei suerdvina.

Mūsų pačių epocha moko, kad esminį prieštaravimą šiame erdvės pertvarkyme, kuris stengiasi sutrypti senas, įprastines kolektyvinio žemės valdymo formas (modernioje istorinėje vaizduotėje išnyrančias religinių ar antropologinių „šventumos" arba archajiško heterogeniškumo sampratų forma) reikia tapatinti su mūsų įprasta vadinti žemdirbyste, kai ji buvo siejama vien su valstiečiais ar net smulkiais žemvaldžiais. Postmodernioje globalioje sistemoje, kurioje visose modernizaciją perėjusiose ar priešakinėse šalyse pastebima tendencija sudariusiai didžiąją gyventojų dalį valstietijai sumažėti iki 7 ar 8 procentų, pernelyg aiški tapo valstietiškos žemdirbystės ir tradicinės kultūros sąsaja: tradicinė kultūra nyksta paskui valstietišką žemdirbystę, o visos didžiosios ikikapitalistinės kultūros pasirodo buvusios valstietiškos, išskyrus grįstąsias vergija. (Tuo tarpu tai, kas iki šių laikų buvo laikoma kapitalistine kultūra – ypač kapitalistine „aukštąja" kultūra – gali taip pat būti laikoma būdu, kuriuo buržuazija mėgdžiojo ir sekė savo pirmtakų, feodalinių aristokratų, tradicijomis, o šios stumiamos užmarštin drauge su jų atmintimi ir pačia ankstesne klasikinės buržuazijos klasine sąmone, kad užleistų vietą masinei kultūrai, – tiesą sakant, grynai amerikietiškai masinei kultūrai).

Tačiau pati naujos globalizacijos galimybė (kapitalo plėtimasis už ankstesnių ribų jo antroje arba „imperialistinėje" stadijoje) priklausė nuo žemdirbystės pertvarkymo (kartais vadinamo Žaliąja revoliucija dėl technologinių ir būdingų cheminių bei biologinių naujovių), kuris valstiečius veiksmingai pavertė ūkio darbininkais,

o didelius dvarus ar latifundijas (taip pat ir kaimų anklavus) – agroverslu. Pierre'as Philippe'as Rey siūlo gamybos būdų santykį vieną su kitu suprasti kaip iš dalies sutampantį ar susijungiantį, o ne vien kaip išstumiantį: šiuo atžvilgiu jis teigia, kad antrasis, „modernusis" kapitalo tarpsnis – imperializmo stadija – žemės ūkyje išlaikė senąjį ikikapitalistinį gamybos būdą nepakeistą, išnaudodamas jį mokesčiais, kraudamasis kapitalą iš intensyvaus darbo, nežmoniškų sąlygų ir nežmoniškai ilgų darbo valandų – iš esmiškai ikikapitalistinių santykių[10]. Tad naujajai korporacinio kapitalo stadijai būdinga tai, kad jis nušluoja tokius anklavus ir juos visiškai įtraukia į patį kapitalizmą, kur už darbą mokamas atlyginimas ir sudaromos atitinkamos darbo sąlygos: tuo metu žemdirbystė – pasižyminti savita kultūra ir antstate laikoma Gamtos atžvilgiu Kitu – tampa eiline pramonės šaka, o valstiečiai paprastais darbininkais, kurių darbas suprekinamas ir išreiškiamas vertės atitikmenimis. Tai nereiškia, kad suprekinimas tolygiai pasiskirsto po visą Žemės rutulį ar kad visos sritys vienodai modernizuojamos arba postmodernizuojamos, veikiau tai reiškia, jog visuotinio suprekinimo tendencija yra kur kas ryškesnė ir apčiuopiamesnė nei moderniuoju laikotarpiu, kai dar gyvavo gajos ikimodernaus laikotarpio gyvenimo realijos ir trukdė tam procesui. Kapitalas, kaip įrodė Marxas *Grundrisse**, būtinai veržiasi prie kuo tolesnių globalios rinkos ribų, o tai yra jo galutinė krizinė padėtis (nes toliau plėstis nebeįmanoma); nūdien ši doktrina mums yra ne tokia abstrakti, kokia buvo moderniuoju laikotarpiu; ji nusako konceptualią tikrovę, kurios nei teorija, nei kultūra negali nukelti į kokią nors ateities darbotvarkę.

Bet šitaip teigti, vadinasi, pasaulio mastu ištrinti skirtumus ir sukurti viziją apie negrįžtamą erdvinio homogeniškumo pergalę

*Apybraižos, pagrindai *(vok.)*. Čia kalbama apie K.Marxo prieš *Kapitalą* rašytą veikalą *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, 1857–1858.

prieš visokius heterogeniškumus, kokie tik gali būti susigalvojami globalinės erdvės sąlygomis. Aš noriu tai pabrėžti kaip ideologinę raidą, aprėpiančią visas ekologines baimes, pažadintas mūsų pačių epochos (tarša ir ją lydintys reiškiniai taip pat yra visuotinio suprekinimo ir komerciškumo ženklas): šioje situacijoje ideologija nėra klaidingas sąmoningumas, o galimybė pažinti; esminiai mūsų sunkumai įsivaizduoti pasaulį anapus globalinės standartizacijos kaip tik ir yra tos standartizuotos tikrovės ar pačios būties bruožai bei rodikliai.

Šias ideologines ribas, apgaubtas kaip savotiškos distopijos tam tikro apsimestinio siaubo, kompensuoja kitos ideologinės galimybės, pasirodančios, kai išeities tašku renkamės jau ne kaimą, o miestą ir miestiškumą. Tai, žinoma, jau priešprieša, palikusi reikšmingų pėdsakų mokslinės fantastikos ir utopinėje tradicijoje: antitezė tarp pastoralinės ir miestiškos utopijų, o ypač pastaraisiais metais išryškėjęs akivaizdus kaimiškos ar gentinės utopijos vaizdinių (Ursulos Le Guin *Visada grįžti namo*, 1985[11], iš esmės buvo vienas paskutiniųjų pavyzdžių) keitimas neįsivaizduojamai tankiai gyvenamos miestiškos tikrovės (vis dėlto kažkaip įsivaizduojamos) vaizdiniais, kurie arba atvirai įtraukiami į utopines darbotvarkes, pavyzdžiui, Samuelio Delany 1976 m. išleistoje knygoje *Neramumai Tritone*[12] (prisiminkime ir Raymondo Williamso prognozę, kad socializmas, jei jis įmanomas, nebus paprastesnis nei visa tai, o kur kas sudėtingesnis), arba maskuojami distopiniu pavidalu, tačiau jų gilesnis libidinis jaudulys yra tikrai persunktas utopinės dvasios (šitai būdinga didžiumai šiuolaikinės kibernetinės fantastikos).

Tačiau mums ir vėl tenka nagrinėti konceptualius sunkumus, į kuriuos esame įklampinti, išnykus vienam iš anksčiau funkcionavusios dvinarės opozicijos narių. Išnykus Gamtai – visame pasaulyje suprekinus kaimą ir sukapitalistinus pačią žemdirbystę – atsiranda tos priešpriešos antrasis narys, anksčiau buvęs miestu. Ka-

dangi nūdien pasaulinė sistema krypsta į vieną milžinišką urbanistinę sistemą, – tai buvo galima nuspėti iš vis labiau plintančios modernizacijos, ryšių revoliucija ir jos naujos technologijos tą spėjimą patvirtino bei įgyvendino, o tos raidos gryniausios alegorijos yra tiesioginiai fiziniai reginiai, nuo Bostono iki Ričmondo išsidriekęs „košmaras“ ar Japonijos miestų aglomeracijos, – pati miesto sąvoka ir klasikinis miesto apibrėžimas praranda reikšmę ir tarsi jau nebeteikia tiksliai apibrėžtų tyrimo objektų, aiškiai išskirtų realijų. Veikiau miestiškumas apskritai tampa socialumu, abu tie dalykai sudaro globalumą ir jame ištirpsta, tačiau globalumas nėra jų priešybė (kaip kad buvo ankstesnėje sistemoje), o tarsi jų išorinė siekiamybė, jų tąsa naujo pobūdžio begalybėje.

Šis tradicinio miesto ir klasikinio miestiškumo ribų išnykimas ideologiniu požiūriu nulemia atotrūkį, slinktį, ankstesnės miestietiškos ideologijos bei libidinių konotacijų reinvestavimą naujomis sąlygomis. Miestas visuomet atrodė žadąs laisvę, viduramžių miesto sampratoje jis buvo vieta, kur bėgama nuo žemės, feodalinio darbo ir baudžiavos, nuo despotiškos žemvaldžio valdžios: iš tokio taško žiūrint „miesto oras“ tampa priešingybe to, kas pagal garsų Marxo apibūdinimą yra „kaimiškas idiotizmas“, kaimiškų papročių ir tradicijų siauraprotiškumas, kaimiškas provincialumas, pasižymintis sustabarėjusiomis idėjomis ir prietarais, neapykanta kitoniškumui. Miestas, priešingai nykiai kaimo (kuris, be to, netiksliai įsivaizduojamas kaip seksualinio slopinimo vieta) monotonijai, paprastai žadėjo įvairovę ir nuotykius, neretai susijusius su nusikaltimu, kaip kad juos lydintys malonumų ir seksualinio pasitenkinimo reginiai neatskiriami nuo teisės pažeidimų ir nelegalumo. Tad kas nutinka, kai net tas kaimas, net ta iš esmės provinciali tikrovė išnyksta, tampa standartizuota, girdi tokią pat anglų kalbą, mato tas pačias programas, naudojasi tomis pačiomis paklausiomis prekėmis kaip ir ankstesnioji metropolija, į kurią senesniais laikais tie patys provincialai ir kaimiečiai troško

išvykti, ieškodami esminio išsilaisvinimo? Mano manymu, stingantis antrasis narys – provincijos nuobodulys, kaimiškasis idiotizmas – buvo išsaugotas, tik perkeltas į kitokio pobūdžio miestą ir į kitokio pobūdžio socialinę tikrovę, būtent į Antrojo pasaulio miestą, į nerinkos ar į planinės ekonomikos socialinę tikrovę. Visi prisimena neapsakomą tokios Šaltojo karo ikonografijos galią, kuri nūdien, pasibaigus Šaltajam karui ir išgyvenant patį rinkos propagandos ir retorikos kampanijos įkarštį, galimas dalykas, pasirodo esanti veiksmingesnė nei kovos metu, kada teroro vaizdiniai buvo esmingiau taikomi. Tačiau šiuo metu įsivaizduojamos klasikinio Antrojo pasaulio miesto pilkumos prisiminimas – skurdžios paklausių prekių lentynos tuščiuose miestų centruose, kuriuose nedega reklamų šviesos, gatvės, kuriose nėra mažų krautuvėlių ir parduotuvių, vienoda apranga (geriausias pavyzdys – maoistinė Kinija) – pasitelkiamas ideologiškai pagrįsti privatizavimo kampanijas. Jane's Jacob nustatyta esminė tikrojo miesto audinio ir gatvių gyvenimo sąsaja su smulkiuoju verslu be paliovos ideologiškai kartojama, pamirštant, kad, jos nuomone, tokia diagnozė visiškai taikytina ir Šiaurės Amerikai bei kapitalistiniam miestui, iš kurio korporacijos taip pat išvijo smulkųjį verslą, tik kitaip, ir sukūrė institucinių daugiaaukščių kanjonus be jokio miestiško asmeniškumo.

Tačiau tokia miesto degradacija, būdinga Pirmajam pasauliui, buvo perkelta į atskirą ideologinę sritį, vadinamą postmodernizmu, kur ji užima deramą vietą išpuolių prieš moderniąją architektūrą ir jos idealus arsenale. O Antrojo pasaulio miesto reginys yra pritrauktas tarnauti kitokiai veiklai, pasitelktas kaip vaizdinis ir eksperimentinis analogas visiškai užprogramuoto ir žmogaus norų valdomo pasaulio, iš kurio pašalinta visokių atsitiktinumų galimybė – vadinasi, ir nuotykio, tikro gyvenimo bei libidinio pasitenkinimo pažadas. Tuomet įsivaizduojama, kad sąmoningas noras, planai, kolektyvinė kontrolė yra neatsiejami nuo represijų,

išsižadėjimo ir instinktų skurdinimo: panašiai giminingoje postmodernioje polemikoje – puošmenų nebuvimas Antrojo pasaulio mieste (tarsi nesąmoningai įgyvendinta Adolfo Looso programa) tarnauja kaip niūri puritoniškų, utopinių vertybių revoliucinėje visuomenėje karikatūra (lygiai taip šitai pagelbėjo sukarikatūrinant aukštojo modernizmo tokias pat puritoniškas, utopines vertybes kitoje kampanijoje, kuri tam tikroje pastarojo meto teorijoje, plėtojamoje Rytų šalyse[13], yra tiesiogiai su ja siejama pamokomu ir įdomiu būdu).

Šioje konkrečioje ideologinėje taktikoje nauja yra tik erdvinės ypatybės: Edmundas Burke'as, be abejo, pirmasis išplėtojo šią didžią antirevoliucinę metaforą, pagal kurią išeina, jog visa, ką žmonės sąmoningai ar kolektyviai daro, tegali būti vien destruktyvu ir yra lemtingos puikybės ženklas: tik lėtas, „natūralus" tradicijų ir institucijų augimas galįs suformuoti tikrai humanišką pasaulį (tuomet kyla didelis įtarimas, kad valia ir nesąmoningi norai pereina į tam tikrą romantišką estetikos tradiciją). Bet Burke'o pirmeiviškas išpuolis prieš jakobinus buvo sykiu nukreiptas prieš viduriniosios klasės ir rinkos visuomenės iškilimą – smerkdamas jų vertelgiškumą tas išpuolis išreiškė ankstesnės socialinės formacijos baimes ir nerimus tuo metu, kai ji buvo išstumiama. Tačiau mūsų laikais rinkos teoretikai dėsto tas pačias fantazijas, gindami rinkos visuomenę, dabar jau laikomą „natūralia" ir giliai įsišaknijusia žmogaus prigimtyje; jie tai daro, nepaisydami prometėjiškų žmonių pastangų paimti į savo rankas kolektyvinę gamybą ir planuojant valdyti ar bent veikti savo pačių ateitį (tai jau neatrodo itin reikšminga postmodernybėje, kurioje pačios ateities pojūtis atrodo susilpnėjęs, o gal jo jau nesama).

Tačiau juk būtent tai ir yra ideologinis bei įsivaizduojamas pagrindas, leidžiantis pardavinėti ir reklamuoti šiuolaikinį kapitalistinį miestą kone kaip bachtinišką heterogeniškumų, skirtingumų, libidinių malonumų ir hiperindividualumo karnavalą, kuris

individualiu hipervartojimu veiksmingai išcentruoja ankstesnį individualų subjektą. Dabar visos provincialaus vargo ir išsižadėjimo, smulkiosios buržuazijos nuskurdimo, kultūrinio ir libidinio sumenkėjimo prasmės bei asociacijos, sistemingai įterptos į mūsų susikurtus Antrojo pasaulio urbanistinės erdvės vaizdinius, pasitelkiamos kaip argumentai prieš socializmą ir planavimą, prieš kolektyvinę nuosavybę ir prieš įsivaizduojamą centralizaciją, o Rytų Europos tautoms jos tarnauja kaip stiprus akstinas pasinerti į vakarietiškas vartojimo laisves. Tai nemenkas ideologinis laimėjimas, atsižvelgiant į sunkumus, *a priori* iškylančius socialinėms grupėms, kolektyvinę likimų kontrolę neigimo būdu perimančioms į savo rankas ir perkeliančioms tas autonomijos formas baimes ir nerimą, pasišlykštėjimą ir libidinį siaubą, ką Freudas vadino perinvestavimu ar antikateksiu*, ir šitai turi būti pagrindinis visokio sėkmingo antiutopizmo poveikis.

Tuomet čia aptariamos antinomijos erdvinės formos paradoksalumas tampa ypač vaizdus ir neišvengiamas; mūsų konceptualinis eksponatas labiau išryškėja, kai imame savęs klausti, kaip gali istorijoje labiausiai standartizuota ir suvienodinta socialinė tikrovė vienu ideologiniu sprigtu, neapčiuopiamiausiu poslinkiu iškilti kaip turtinga spindinti lyg alyva sutepta absoliuti įvairovė, kaip pačios neįsivaizduojamiausios ir nesuklasifikuojamiausios žmogaus laisvės formos. Čia per vyksmą, panašų į tą, kada absoliuti kaita virsta absoliučiu sąstingiu, homogeniškumas tapo heterogeniškumu, nė kiek nepakitus realiai istorijai, kuri buvo laikoma besibaigiančia, tačiau kuri dabar, atrodo, galiausiai įgyvendino savo užmačias.

* Kateksis (lot. *kathexis*) – emocinis energijos sutelkimas į vieną objektą ar idėją.

5. „Meno pabaiga“ ar „istorijos pabaiga“?

Diskusijos apie „istorijos pabaigą“, manant, kad jos vis dar vyksta, tarsi išstūmė iš atminties savo pirmtaką – diskusijas apie „meno pabaigą“, karštai vykusias septintajame dešimtmetyje; net keista pagalvojus, jog nuo to laiko jau praėjo kokie trisdešimt metų. Abi šios diskusijos kildintinos iš Hegelio ir atkuria jo svarstymuose apie istoriją, arba, kitaip tariant, jo istorinio pasakojimo, formai būdingą posūkį: tikiuosi, jau esame tiek įsisąmoninę istoriškumo pasakojamąją struktūrą, kad galime primiršti senus, barzdotus anekdotus, totalizacijos ar teleologijos blogybes. Šiaip ar taip, susidomėjimas Fukuyamos ir Kojève'o darbais – džiugiai sutiktais ir kai kurių kairiųjų, ir kai kurių dešiniųjų – rodo Hegelį dar nesant tokį pasenusį, kaip kad žmonės kalba ir galvoja. Čia noriu palyginti šias dvi itin įtaigias, simptomiškas diskusijas ir pabandyti nustatyti, ką tas palyginimas mums gali paliudyti apie istorines aplinkybes, kuriose patys esame. Per pastaruosius kelerius metus aš be paliovos teigiau, jog šios aplinkybės pasižymi tuo, kad nyksta skirtumai tarp įvairių sričių – tarkime, ekonomika iš dalies ima sutapti su kultūra: viskas, net prekių gamyba ir grynieji bei spekuliaciniai finansai, tapo kultūriški, o kultūra – iš esmės nukreipta į ekonomiką ar prekę. Tad nenustebsite sužinoję, jog spėliojimus apie dabartinę mūsų padėtį galima suprasti kaip teiginius apie vėlyvąjį kapitalizmą ar globalizacijos politiką. Bet gal mes patys sau užbėgame už akių.

Tad užsimerkime ir savo vaizduotės galia pasistenkime persi-

kelti atgal į laimingas septintojo dešimtmečio dienas, kai pasaulis buvo dar jaunas. „Meno pabaigos" diskusijas paprasčiausia imti svarstyti, prisiminus populiariausias to meto madas ar vyravusias beprotybes, o būtent – išpopuliarėjimą vadinamųjų hepeningų, kuriuos aptardavo visi – nuo Marcuse's iki sekmadienio laikraščių priedų. Aš apie hepeningus niekad nebuvau geros nuomonės ir būčiau linkęs apie juos kalbėti platesniame kontekste, prisimindamas didelį teatrinio atsinaujinimo judėjimą: juk tai, ką mes vadiname septintuoju dešimtmečiu – prasidėjusiu (pamažu) 1963 m. *Beatles* muzika bei Vietnamo karu ir dramatiškai pasibaigusiu apie 1973–1975 metus Nixono skandalu ir naftos krize, be to, kaip dabar pašaipiai sakoma, Saigono „pralaimėjimu", – beje, buvo nepaprastai turiningas laikotarpis, nuo trečiojo dešimtmečio gausiausias teatrinių atradimų ir naujų pastatymų, o pastatyta buvo visos kanoninės pjesės, paveldėtos iš pasaulinės literatūros: pakanka paminėti *Hallischer Ufer*, juo labiau *Schiffbauerdamm**, Peterį Brooką ar Grotowskį, Théâtre du soleil, TNP ar Olivier Nacionalinį teatrą, taip pat už brodvėjinį teatrą Niujorke, jau nekalbant apie Becketto pastatymus ir vadinamąjį antiteatrą, kad prikeltume ištisą vaidinimų ir sceninių įdomybių pasaulį, kuriame, savaime aišku, būtinai vyko vadinamieji hepeningai.

Gal nebūsiu klaidingai suprastas, jei pasiremsiu to laikotarpio istorikais, teigdamas, jog tai buvo veikiau puikių spektaklių ir kūrybingų *mise en scène* nei savitos kūrybos ir naujų dramų pastatymo era (nepaisant keleto tokių tikrų dramaturgų kaip Beckettas prestižo; jų vardai šviečia toje eroje): žodžiu, visame Žemės rutulyje veikiau nauji Shakespeare'o pastatymai nei nauji ir neregėti Shakespeare'ai ant visokiausių negirdėtų pasaulio scenų (bet negaiškime laiko, smagiai prisimindami išimtis, tokius vardus kaip Soyenka ar Fugardas). Čia norėjau tik tiek pasakyti, kad

* Buvusioje Vokietijos Demokratinėje Respublikoje, Halėje ir Berlyne veikusių teatrų pavadinimai.

anuometinė teatro veikla nuo tekstų, kurie yra jos gyvavimo sąlygos bei dingstis, išlaiko tam tikrą minimalų atstumą, o hepeningai tokią padėtį pastūmėja iki kraštutinumo, užsimoję išsiversti be teksto dingsties ir pateikdami gryno vaidinimo reginį, kuris, be to, paradoksaliai stengiasi panaikinti ribą ir skirtumą tarp išmonės ir fakto, tarp meno ir gyvenimo.

Šia proga dar norėčiau priminti tai, ką mūsiškėje visuomenėje dabar visi stengiasi pamiršti: tai buvo aistringos politikos tarpsnis, o naujoves mene, ypač naujoves teatre, netgi kurtas labiausiai į estetiką ir mažiausiai į politiką linkusių atlikėjų bei režisierių, skatino tvirtas įsitikinimas, jog teatro spektaklis yra taip pat *praxis* forma, o permainos teatre, nors ir mažiausios, taip pat prisideda prie didžiųjų permainų gyvenime, pasaulyje ir visuomenėje, kurios dalis ir sykiu veidrodis yra teatras. Manau, neperlenksiu, sakydamas, kad septintojo dešimtmečio politika visame pasaulyje, ir ypač „nacionalinio išsivadavimo karai“, pasižymėjo tuo, jog buvo priešinamasi Amerikos karui Vietname, kitaip tariant, pasižymėjo pasaulinio masto protestu. Teatrinės naujovės taip pat buvo simbolinis estetinio protesto ženklas, formos naujoves suprantant kaip socialinį ir politinį protestą, o ne vien estetine ir teatrine prasme, nors ši ir buvo tų naujovių terpė.

Tuo tarpu, net siauresne prasme, pats „meno pabaigos“ teorijos pasitelkimas taip pat buvo politinis veiksmas tiek, kiek jis turėjo atskleisti ar atspindėti Vietnamo kare – neva ginant Vakarų vertybes – visapusiškai bendrininkavus kultūrinėms institucijoms bei kanonams, muziejams ir universitetams, valstybiniam visų menų prestižui: be to, tai perša mintį apie aukštą investicijų lygį į oficialiąją kultūrą ir apie aukštojo meno įtakingą padėtį visuomenėje, praplečiančią valstybinę valdžią. Mano požiūriu, tai labiau pasakytina apie nūdieną, kai niekam niekas nerūpi, ypač itin antiintelektualiose Jungtinėse Valstijose, nei apie anuos laikus. Tokio požiūrio į pasaulį tinkamiausias simbolis turbūt labiau nei kiti

ano meto menininkai yra Hansas Haacke; tačiau politinis priminimas yra naudingas tokiu mastu, kokiu jis nusako kairuolišką „meno pabaigos“ teorijos kilmę, priešpriešindamas ją ryškiai dešiniajai dabartinės „istorijos pabaigos“ dvasiai.

Ką pats Hegelis turėjo mintyje kalbėdamas apie „meno pabaigą“ – šios frazės jis tikriausiai nevartojo kaip dabar išplitusio šūkio? Hegelio savaiminės „meno pabaigos“ samprata yra tarsi išvesta iš kelių konceptualių schemų premisų, ar modelių, sudėtų viena ant kitos. Išties Hegelio minties turiningumas – kaip ir visų įdomių mąstytojų – kyla ne iš kokios konkrečios pavienės išmoningos ar tinkamos sąvokos, o veikiau iš sambūvio kelių skirtingų sąvokų sistemų, viena su kita nesutampančių. Įsivaizduokite modelius, sklandančius vienas virš kito, kaip atskiras dimensijas: įtaigios ir našios yra ne jų homologijos, o veikiau be galo maži skirtumai, neapčiuopiamas lygmenų neatitikimas (tų „tarpelių“ esama nuo ikiužuomazginio ironiško protarpio iki pačios prieštaros maudžiančios įtampos ir aštrumo), tikram mąstymui visad vykstant tuščiose vietose, tose tuštumose, kurios ūmai randasi tarp raiškiausių konceptualių schemų. Tad mąstymas yra ne idėja, o iširimas sąryšių, siejančių pavienes idėjas, – savosios didybės atskirtos nelyg gausybė galaktinių sistemų jos sklando tuščiame pasaulio prote.

Būdinga, kad visi Hegelio modeliai ar posistemės būtinai surikiuotos trejetais, kurių šiuolaikiniam skaitytojui nereikia paisyti – kaip keisto ir įkyraus numerologinio prietaro, kad šis itin vingrus tekstas būtų įdomus pats savaime[1]. Šiuo atveju mums yra svarbios tik dvi iš garsiųjų triadinių raidų: absoliučios dvasios raida ar veikiau slinkimas link „objektyvios dvasios“ absoliuto, pereinant tris – religijos, meno ir filosofijos – pakopas, ir paties meno raida, jau kukliau pereinanti tris lokalesnes simboliškumo, klasiškumo ir romantiškumo pakopas ... į ką? Aišku, į meno pabaigą ir, veikiant jos vidinei varomajai jėgai, į pačios estetikos susinaikini-

mą, į estetikos savitranscendenciją link kažko kito, kas tikriausiai geriau nei jos pačios patamsėjęs perkeltinių prasmių veidrodis – į didingą ir skaidrią Hegelio utopinę pačios filosofijos sampratą, istorinę absoliučios dabarties savimonę (kuri pasirodo esanti ta pati tariamai pranašiška vadinamosios „istorijos pabaigos" samprata) – žodžiu, link žmonių kolektyviškumo galios formuoti savo paties likimą, ir štai tame taške (mums čia ir dabar) šita galia nugrimzta į nesuvokiamą, neįsivaizduojamą utopinį laikiškumą, kur jos jau nebegali pasiekti mintis.

Be abejo, kitas posistemes iš didžiulio Hegelio *dictée* – neįveikiamas grafomaniškas viso gyvenimo potraukis perpasakoti tai, ką jam kažkoks absoliuto demonas kuždėjo diena iš dienos pačiuose sintaksės ir kalbos paribiuose – būtų galima vaisingai pridėti prie šių užrašų mišinio. Bet nūdien mums pakanka įsitikinti slaptais ir produktyviais anų dviejų raidų neatitikimais, o jos šiaip atrodo turinčios daug bendra: kylančios vien iš neaiškaus ir nesąmoningo simboliškumo, jos pasiremia grynojo simbolizavimo žaismės savipoetiškumu ir pereina į visišką simbolizavimo užbaigos skaidrumą, įgyvendinamą filosofijoje ir istorinėje savimonėje, kada mintis iš blėstančių ir suprantamų pačios abstrakcijos kategorijų jau ištrina paskutines retorines figūras ir tropus.

Aš manau, netinkamoje įvairių schemų ir raidų vietoje ypatingai iškylantis didingumas kaip tik ir gali padėti geriau perprasti Hegelio mąstyseną. Pabandykime jas panarplioti neskubom, sąmoningai paraidžiui, supaprastintai ir nevaizdžiai. Tokiu atveju pirmuoju istorijos tarpsniu – šitai yra religija, ikikrikščioniškoji religija ar, tiksliau, nevakarietiškoji religija – žmonija mąsto ir yra kolektyviai sąmoninga be tikros savimonės: truputėlį tiksliau sakant, nes sąmonė be savimonės yra tam tikras prieštaringumas, – tuo metu žmonija kolektyviai yra sąmoninga, o jos savimonė dar tik nesąmoninga, žodžiu, tai yra tarpsnis, kai ji mąsto vaizdiniais ir figūromis; tai metas, kai žmonija išorines formas ir pavidalus,

pačią materiją ir jos įvairovę verčia mąstyti, iškilti ir karštligiškai suteikti sau didžiosioms klasikinėms religijoms būdingą fetišizavimo logikos pavidalą; panaši dvasia bei prasmė įžvelgiama ir Feuerbacho bei paties Marxo veikaluose. Gaila, kad neturime laiko panagrinėti nepaprastai išradingų Hegelio aiškinimų apie indų ornamentą ir egiptiečių hieroglifą, kurie vis kartojasi jo viso gyvenimo darbe tarsi *Leitmotiven* ir galutinai atskleidžia jo paties sampratą apie vaizdumą bei patį įvaizdinimą.

Labiau pažįstamas viso to variantas, mums žinomas iš daugybės kruopščiai tikrinamų požiūrių į vienintelę Hegelio sistemos lokalinę sritį, yra sena mūsų draugė piramidė: materijos masė, kurioje kažkur gyvuoja gyvos dvasios kibirkštėlė, tas monumentalus išorinis pavidalas, – pati jo forma, – pernelyg neaprėpiama, kad galėtų išreikšti įvairias konkretaus mąstymo diferencijavimosi atmainas, – vis dėlto lyg iš toli liudija apie gyvuojančią pačios sąmonės formos esatį. Be abejo, tai kūnas ir siela, materija ir dvasia; tik geriau būtų pasakius, kad šios bergždžios konceptualios priešpriešos ir dualizmai galiausiai kyla iš religinio įvaizdinimo aklavietės, kad Hegelio požiūris į probleminę religijos struktūrą savaip kartoja ir atkuria banaliausią paveldėtą filosofinį tradicijos stereotipą.

Tačiau atsitinka netikėtas dalykas: vietoj logiškos ir nuspėjamos pasekmės – kad materija paprasčiausiai įveiks save dvasioje, kad įvaizdinimas išsilaisvins iš materialinių atributų ir iškart pereis į abstrakčią mintį – kitoje pakopoje įvaizdinimas tarsi atitraukiamas nuo jo pagrindinės misijos bei lemties ir netgi dar pavojingiau įklampinamas į materiją ir patį kūną. Tai graikų – klasikinio meno – epocha, skandalingai išsiveržusi ir sugriovusi žmonijos istorijos teleologiją, judėjimą iš Azijos į Vakarų Europą, iš didžiojo Rytų religijų bei imperijų Kito į Vakarų filosofijos ir kapitalistinės pramoninės gamybos meistriškai iškeliamą „aš“. Romėnai tinka šiai schemai, o graikai – ne; graikai pateikia pavojingą, viliojančią ir klaidinančią naujo ir visiškai žmogiško amžiaus viziją –

tai vizija pasaulio, kuriame tik žmogiškasis matas ir pats žmogaus kūnas yra politinės filosofijos šaltinis bei ištakos; tai savotiškas kūniškas humanizmas, kuriame slaptosios pitagoriškosios aukso vidurio harmonijos byloja apie paties žmogaus kūno ir jo proporcijų racionalumą, akimirkai mus priversdamos manyti, kad jau pasiekta galutinė tikrai žmogiško pasaulio ir filosofijos forma.

Hegelis turi pasmerkti tokio padarinio stabmeldystę, kad istorija vėl žengtų pirmyn; jis turi atvėsinti klasikines savo amžininkų aistras, švelniai juos bakštindamas eiti į priekį ir sykiu tyliai, bet primygtinai primindamas, kad krikščionybė vis dar gyvuoja (drauge su Tacito *Germania*) ir skleidžia veiksmingą įtaką, pajėgiančią įveikti ir pranokti visą šią užtrukusią klasikos nostalgiją.

O dėl pačios krikščionybės ir tuomet Vakarų Europoje vyravusio germaniškojo veiksnio, svarbu atminti, jog Hegelis ir jo amžininkai ją vargu ar dar laikė religija: jos trejybinės manijos ir triadinė logika per Reformaciją pereina į vokiečių klasikinės filosofijos abstrakcijas, į abstrakcijas objektyvaus idealizmo, būdingo Hegelio kartai, kuri buvo pakankamai išmokyta mirusių teologinių kategorijų ir joms savybingų dialektinių vyksmų, kad dekartiškojo *coup de pouce** greičiu išvaizdintų visą tą blankią dar išsilaikiusio šventumo puošybą ir paverstų ją nuo šiol pasaulietiškomis Fichte's, Schellingo ir paties Hegelio gilybėmis. Iškankintas individualus Kristaus kūnas[2] patarnauja kaip dekompresijos ertmė, kurioje išsiblaivo karta, pasimaišiusi dėl graikiškų kūnų, ir pereina prie jau kitokių abstrakcijos ir vokiečių vadinamo Absoliuto teikiamų malonumų bei pasitenkinimo: galiausiai išties reikšmingas yra ne individualus kūnas, o žmonių kolektyviškumas, tokia apoteoze Marxas užbaigia Hegelio sistemą, įstrigusią kelyje į istorijos pabaigą, supermoderniai Prūsijos valstybei netikėtai nuslydus atgal į despotišką ir fanatišką reakciją.

* Miklus ištraukimas *(pranc.)*.

Tad krikščionybė tarsi be didelių pastangų ištirpsta klasikinėje vokiečių filosofijoje, o germaniškos gentinės tradicijos nelyg atveda tiesiai į modernybę: Lutherį ir protestantizmą įterpus pačiame istorinės raidos viduryje, ši mintis neatrodo tokia parapinė, juo labiau – šovinistinė. Tačiau galutinėje Hegelio trejybinės schemos pakopoje esama aiškios problemos: tai jo vadinama romantinė meno forma. Šitai yra formos problema: visų pirma šios pakopos jam reikia dialektinei *Estetikos* kulminacijai. Kad ir kokio pobūdžio istorinis pasakojimas būtų buvus dialektika, – o tais laikais ji tikrai buvo tokia gaivi ir stulbinamai paradoksali, kaip mūsų laikais rungtyniaujantys istoriniai Derrida *papildomumo* ar Freudo *Nachträglichkeit** naratyvai – jai aiškiai reikėjo trečiosios pakopos, kad pirmosios dvi būtų taip galutinai įgyvendintos, jog ištirptų ir pereitų į kažką kita.

Ir vėl krikščionybė pravertė kaip pagrindas nelabai įtikinamam sprendimui: dabar viduramžių menas tampa tvirtu romantinės formos turiniu, savičiausia šio estetinio modernumo žaliava; tuo tarpu viduramžių nostalgija, kurią puoselėjo tuolaikiniai vokiečių romantikai – Schlegeliai, kurių Hegelis neapkentė, atsivertėliai, painioję Italiją su Romos katalikybe, Kristaus tapytojai ir įvairūs tremtiniai į pietus nuo Alpių, tos leisgyvės viduramžių Romos katalikų kultūros liekanos, iš tiesų buvusios „romantiškos" (ar modernios platesne Hegelio pasaulio istorijos prasme), padeda įrodyti šią tiesą, meną bejėgiškai priskirdami neišvengiamai viduramžių ir krikščionybės misijai, sykiu paliudydami tokių nostalgiškų atgimimų anais laikais (tarkime, apie 1820-uosius) silpnumą ir bylodami apie būtinybę pereiti į kokią nors dialektišką naują ir kitokią erą bei apie filosofijos užmojus šį apgailėtiną estetinį tūpčiojimą pakeisti kuo nors veržlesniu ir ryžtingesniu. Ši dviprasmybė apima ir hegeliškąją žodžio „romantiškas" – Hegeliui nela-

* Papildymas *(vok.)*.

bai teigiamas epitetas – vartoseną: tie, kam vokiečių romantikai, o ypač Friedrichas Schlegelis, nūdien atrodo esą itin šiuolaikiškos veiklos ir mūsų mąstysenos pirmtakai, nesunkiai bei piktdžiugiškai Hegelio antipatiją romantikams nusakys kaip nerimą dėl konkurencijos ir numatomus romantinės ironijos bei savimonės keliamus pavojus pačios dialektikos įtakai ir pretenzijoms.

Šiaip ar taip, kad ir kaip suvoktume Hegelio galutinę meno pakopą, nedaug istorinių prognozių taip pragaištingai suklydo. Nesvarbu, ar pagrįstas buvo Hegelio nusistatymas romantizmo atžvilgiu, tačiau tos srovės, kurios atvedė į tai, kas pavadinta modernizmu, tikrai turi būti pripažįstamos kaip nuostabiausias menų suklestėjimas visoje žmonijos istorijoje. Kad ir ką mums reikštų „meno pabaiga“, apie ją tikrai nebuvo kalbama Hegelio laikais. O antrajai šios pranašystės daliai, kad menas būsiąs užgožtas filosofijos, jis pasirinko visų blogiausią istorinį metą: išties pasekus Hegelio ir jo amžininkų veiklą, tapatinant filosofiją su sistema, retas bandys užginčyti, jog šiuo atžvilgiu Hegelis buvo anaiptol ne tikro filosofinio amžiaus pirmtakas, o veikiau paskutinysis tos tradicijos filosofas: viena, jis buvo visiškai įtrauktas bei transformuotas marksizmo kaip tam tikra postfilosofija, antra, taip užgožė šią filosofijos teritoriją, kad visoms vėlesnėms grynai filosofinėms pastangoms (kurios mūsų dienomis imtos tapatinti su teorija) teko tenkintis gana gausiais vietiniais partizaniškais išpuoliais bei antifilosofinėmis terapijomis nuo Nietzsche's iki pragmatizmo, nuo Wittgensteino iki dekonstrukcijos.

Tačiau dar vienu atžvilgiu dėl aptariamo dalyko Hegelis buvo teisus ir tikrai pranašiškas, ir dabar mes turime suvokti šią slaptą tiesą, šią tiesos svarbą, glūdinčią toje visiškoje aberacijoje ir tariamame klaidingume. Pasak vieno garsiausių Adorno aforizmų, „filosofija, kažkada atrodžiusi atgyvenusi, ir toliau gyvuoja, nes buvo praleistas metas šitai įgyvendinti“. Beje, „filosofijos pabaigos“ nerasite čia tarp mūsų oficialių temų, tačiau keista Adorno pasta-

ba siūlo turiningesnį „pabaigos“ vaizdinį, išreiškiantį tai, su kuo dar nebuvome susidūrę: tai pabaiga, kuri yra įgyvendinama, kurios gali ir nebūti, o to nebuvimo pasekmė yra ne kas daugiau nei apgailėtinas tolesnis gyvavimas ir antrarūšiškumas, tai pabaiga, kuri iki šiol yra esmiška (antroji filosofijos „pabaiga“, filosofiją įveikiantis pozityvizmas ir antiteorija Adorno atrodo tokie pražūtingi, kad pareikalauja „kritinės teorijos“ – tam tikro būdo palaikyti negatyvumą gyvybingą tuo metu, kai nelyg pristabdoma pati praktinė veikla, negatyvumo ir pozityvumo vienovė).

Vadinasi, suklydo ne Hegelis, o Istorija: iš šio taško žiūrint, meno įsiliejimas į filosofiją reiškia kitokio pobūdžio filosofijos „pabaigą“ – filosofija liovėsi būti atskira disciplina, ji taip pasklido ir įsiskverbė į visas socialinio gyvenimo sritis, kad tapo pačiu oru, kuriuo mes kvėpuojame, pačia visuomeninės sferos kolektyviškumo substancija. Kitaip tariant, ji pasibaigia ne tapdama nieku, o tapdama viskuo: keliu, kuriuo neina Istorija.

Galbūt tokiu atveju derėtų paklausti, kaip, anot Hegelio, pats menas šitaip pergalingai būtų pasibaigęs, o tai yra visai kitokia filosofijos pabaiga – pabaiga, kuri neįvyko. Hegelis sako[3]: „lygiai kaip menas turi savo *ankstesnę* pakopą gamtoje ir baigtinėse gyvenimo srityse, taip turi ir vėlesnę pakopą, t. y. sferą, kuri savo ruožtu pranoksta meno būdus suvokti ir išreikšti Absoliutą. Nes menas savyje turi jį apibrėžiančią ribą ir todėl pereina į aukštesnes sąmonės formas. Šis ribotumas galiausiai ir nustato padėtį, kurią mes esame įpratę skirti menui šiuolaikiniame mūsų gyvenime. Menas mums daugiau nėra aukščiausias tiesos pasireiškimo būdas“. Jis toliau primena, kaip islamas ir judaizmas draudė raižyti stabus, taip pat platoniškąją meno kritiką kaip istorinį motyvacinį argumentą nepasitikėti vaizdavimu, kuris realizuos save „meno pabaigoje“. Bet pati Hegelio kalba mus įspėja nesuprasti šios formuluotės pernelyg pažodžiui, lyg ji reikštų, esą menas visiškai išnyks. Peteris Bürgeris yra parašęs daug įdomių dalykų,

samprotaudamas apie dekoratyvaus meno kūrinius (pavyzdžiui, olandų natiurmortus), kurie, Hegelio nuomone, pergyvensią „meno pabaigą“ ir apstatysią ar išpuošią gyvenamą pasaulį, atitinkantį save išreiškusios filosofijos pakopą.

Tačiau pagrindinis sakinys sako visai ką kita: „Menas mums daugiau nėra aukščiausias tiesos pasireiškimo būdas“ *(die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft)*. Šis sakinys mus įspėja, kad Istorija taip apvertė Hegelio nuomonę, kaip kad vienas Adorno posakis, taikytas pačiai filosofijai; juk iš tikrųjų esminis skiriamasis *modernizmo* menų bruožas buvo tas, kad modernizmas kategoriškai pareiškė esąs vienintelis „suprantąs ir vaizduojąs Absoliutą“ ir kad mums jis iš tiesų buvo (ar bent jau buvo pageidautina, kad būtų) *par excellence* „aukščiausia forma, kuria tiesa braunasi į būtį“ (truputį kitaip perteikiant). Modernizmo valdžia labai aiškiai iškilo reliatyvizuojantis įvairiems filosofiniams kodams ir kalbėsenoms, patiriant pažeminimą, išsiplėtojus gamtos mokslams ir sustiprėjus pramoninio miesto patirties skatinamai abstrakcijos ir instrumentinio proto kritikai.

Bet negalima sakyti, kad būdai, susilpninę ir sumenkinę filosofijos autoritetą, taip paprastai leido plėtotis menui ir gyvavo tarsi koks alternatyvus kelias į Absoliutą, kurio ginčijamas autoritetas liko nepažeistas. Šiuo atžvilgiu Hegelis buvo visiškai teisus: įvykio būta, įvykio, kurį jis ketino pavadinti „meno pabaiga“. Ir kaip sudedamoji to įvykio dalis tam tikras menas iš tiesų baigėsi. Tik nepasitvirtino Hegelio prognozė, kad meną peržengs pati filosofija: pasibaigus senajam menui, staiga atsirado kitokio pobūdžio menas, užėmęs filosofijos vietą, pasisavinęs visas filosofijos pretenzijas į Absoliutą, į buvimą „aukščiausia forma, kuria tiesa sugeba ateiti į savo būtį“. Tai buvo menas, mūsų vadinamas modernizmu: vadinasi, norėdami paaiškinti Hegelio klaidą, turime kalbėti apie dvi meno rūšis su visai kitokiomis funkcijomis ir pretenzijomis į tiesą.

O gal ir neturime, nes tos dvi meno rūšys jau Hegelio laikais buvo apmąstytos bei susistemintos, ir mes jau aptarėme jo gana įtartino pobūdžio ryšius su ta teorija, kuri, kaip jūs jau tikriausiai nuspėjote, yra Grožio ir Didingumo skirtumo teorija. Aš sutinku su visais aiškintojais, – bet gal Philippe'as Lacoue-Labarthe'as pasakė taikliausiai, – jog mūsų vadinamasis modernizmas ilgainiui turėtų būti tapatinamas su pačiu Didingumu. Modernizmas siekia Didingumo kaip savo esmės, kurią galėtume pavadinti transestetika, kolei jis reiškia pretenzijas į Absoliutą, kitaip tariant, tiki, kad menas, apskritai norėdamas būti menu, turi būti kažkuo anapus meno. Kanto nuomonė – vėliau atėjusi ypatinga mintis ir prierašas prie jo įprastesnių samprotavimų apie Grožį – prilygsta nepaprastai nuojautai apie modernųjį meną laikotarpiu, kai mažai kas jį skelbė, ir gali būti vaisingai iš naujo nagrinėjama dėl jos reikšmės apskritai ir filosofinei (jo žodžiai, „moralinei“) veiksmingajai modernumo plotmei. Deja, toliau gvildenti šių klausimų negalime, tačiau dera pabrėžti šiek tiek kitokią pasekmę, o būtent, kad menas, kurio „pabaigą“ pranašavo Hegelis, atsižvelgiant į Kanto požiūrį, turi būti tapatinamas su Grožiu. Šiame reikšmingame įvykyje kaip tik Grožis prieina galą, bet jo vietą galiausiai užima ne filosofija, kaip manė Hegelis, o veikiau pats Didingumas ar, kitaip tariant, modernumo estetika arba transestetika. Ir, žinoma, beveik visiškai sutinkant su Peteriu Bürgeriu, šią įveiką lydi gausybė gajų, žemo lygio, atsigaminančių antrinių Grožio formų visomis tradicinėmis prasmėmis; dabar Grožis jau tik puošmena be jokių pretenzijų į tiesą ar į ypatingą sąsają su Absoliutu.

Bet jei turėjote noro taip toli nueiti, gal esate pasirengę žengti dar vieną žingsnį ar, tiksliau, šuolį į mūsų dienas, veikiau į mūsų vakardieną, į septintąjį dešimtmetį bei hepeningus ir tą ypatingą šiuolaikinę „meno pabaigą“, prie kurios metas sugrįžti. Tačiau dabar, mano manymu, esame geresnėje padėtyje nustatyti tą ypatingą „kažko pabaigą“: tai gali būti tik paties modernumo pabai-

ga arba, kitaip tariant, Didingumo pabaiga, kai išnyksta pats meno pašaukimas siekti Absoliuto. Vadinasi, turėtų būti aišku – kad ir koks būtų šis konkretus istorinis įvykis, vargu ar jis bus daug kuo panašus į tą senesnę ir ankstesnę „meno pabaigą“, kurios metu filosofijai nepavyko pateisinti savo istorinio pašaukimo, o Didingumui teko pakeisti gryną Grožį. Modernumo pabaiga, kelis dešimtmečius trukęs postmodernizmo įsitvirtinimas buvo epochinis įvykis, kurio nepastovūs ir permainingi vertinimai patys nusipelno studijų.

Tarkime, aš ketinau teigti, kad vargu ar buvo galima įsivaizduoti šią antrąją „meno pabaigą“ galutinei filosofijos karalystei plačiau atvėrus kelius, nei atvėrė jo labai skirtingas devynioliktojo amžiaus atitikmuo. Bet jei manote modernumo išnykimą esant ilgą, septintajame dešimtmetyje prasidėjusį kultūrinį procesą, kuris devintajame dešimtmetyje atsiskleisdamas kaip naujas aukso amžius dar mums netarė paskutinio savo žodžio, tuomet atrodo galimos kitos spėlionės bei istorinės interpretacijos. O kaip, pavyzdžiui, aiškinti iškilusią Teoriją, kuri pradedant septintuoju dešimtmečiu iki šių dienų tarsi išstūmė tradicinę literatūrą ir išplito dideliame disciplinų rate nuo filosofijos iki antropologijos, nuo kalbotyros iki sociologijos, ištrindama jų ribas ir sykiu pradėdama tą ilgai atidėliotą laikotarpį, kai marksizmas, įsitvirtinęs kaip politinės ekonomijos analizė, galų gale užsitarnavo sau teisę analizuoti antstatus, kultūrą ir ideologiją? Šis didingas Teorijos metas (kurį kai kas teigia dabar jau pasibaigus) iš tiesų patvirtino Hegelio nuojautas, kaip pagrindinę iškeldamas paties reprezentavimo dinamikos temą: negalima įsivaizduoti klasikiniu hegelišku būdu filosofiją pakeičiant meną kitaip, nei kaip tik taip sąmonei (ir savimonei) naujai atsigręžtant į vaizdumą ir įvaizdinimo dinamiką, kuri yra estetikos esmė, kad šitai būtų paskleista pačios praktikos ryškioje šviesoje ir skaidrume. To laikotarpio „meno pabaigą“, modernumo išsekimą žymėjo ne vien lėtas išnykimas didžiųjų *auteurs*, pa-

ženklinusių modernizmą didingiausiu jo laikotarpiu nuo 1910 m. iki 1955 m.; tuo laiku iškilo ir visi tie dabar ne mažiau garsūs vardai nuo Lévi-Strausso iki Lacano, nuo Barthes'o iki Derrida ir Baudrillard'o, puošiantys didvyriškąjį Teorijos amžių. Šiam pereinamam laikotarpiui nebuvo būdingas staigus bėgių perjungimas, kurio metu, tarkime, iš pasakojimo didingumo studijų staiga visa galva vėl būtų puolama gvildenti logines kategorijas: Teorija veikiau iškilo iš pačios estetikos, iš modernumo kultūros ir tik nykioje seno antiintelektualaus kritiškumo ir kūrybingumo skyrimo šviesoje poslinkis nuo Majakovskio iki Jakobsono atrodytų žemyn einančia kreive, kaip ir poslinkis nuo Brechto iki Barthes'o, nuo Joyce'o iki Eco ar nuo Prousto iki Deleuze'o.

Tuo metu teorijos sąvokai reikšmingai pakeitus filosofijos sąvoką, gal būtų galima teigti Hegelį galiausiai ne taip jau baisiai suklydus dėl šios ypatingos šiuolaikinės „meno pabaigos“; o aptariamasis įvykis bent iš dalies gali būti suvokiamas kaip intensyviausio įvaizdinimo perėjimas į naujesnę aiškumo formą, kuri skirtingai nuo ankstesnių filosofinių sistemų dabar stengėsi parengti vietą pačiai praktikai.

Tačiau tokiu atveju šis apibūdinimas yra tik iš dalies teisingas, ir postmodernumo įsitvirtinimas turi kitą matmenį, kuriam mes dar neskyrėme deramo dėmesio. Juk Hegelio pereinamoji schema nulemia kelių sąvokų likimą: Teorija perima Didingumo, modernumo, vienos meno pusės funkciją, bet šitaip paliekama vietos antrajai meno pusei – Grožiui, kuris apgaubia kultūros sritį tokiu metu, kai modernumo produkcija pamažu išseko. Tai kita postmodernumo išraiška: Grožio ir dekoratyvumo sugrįžimas į ankstesniojo modernaus Didingumo vietą, meno atsisakymas siekti Absoliuto ar tiesos ir jo pervardijimas veikiau gryno malonumo ir pasitenkinimo šaltiniu (o ne moderniuoju *jouissance**). Ir Teorija, ir Grožis

* Žaismu, džiaugsmu *(pranc.)*.

yra sudėtinės dalys tos „meno pabaigos“, kuri ir buvo postmodernumas: bet jie buvo linkę taip vienas kitą užtemdyti, kad septintasis dešimtmetis pasirodė esąs Teorijos metas, o aštuntasis dešimtmetis atsiskleidė kaip akinantis kultūrinio pataikavimo savo silpnybėms ir vartotojiškumo amžius (į savo prašmatnias puotas ėmęs įtraukti pačią pasirašytą ir suprekintą Teoriją).

Tad naujame amžiuje menas tarsi vėl nusmuko iki ankstesnio kulinarinio statuso, kokiu džiaugėsi prieš įsiviešpataujant Didingumui: tačiau derėtų atminti, jog tais laikais, kuriems buvo būdingi sekuliarizacijos procesai, o feodalinė ar kultinė *ancient régime* kultūra buvo išstumiama buržuazinės kultūros, dar gyvavo kultūros srityje netgi senesnės religinio įvaizdinimo formos, visiškai išnykusios mūsų dienomis. Todėl prie postmodernizmo tapatinimo su Kanto ir Burke'o Grožio samprata turime pridėti reikšmingą išlygą, sietiną su švietimu, visuomeniniu gyvenimu ir kibernetikos ar informacijos amžiumi; ir reikia pabrėžti nepaprastą istorinę mūsų pačių laikų raidą, kai kultūra bei suprekinimas plinta į visas tas sritis, – pavyzdžiui, politiką ir ekonomiką, – nuo kurių ji buvo visiškai teisingai atskirta modernaus tarpsnio kasdienybėje. Kitaip tariant, didysis postmodernybėje įsivyravusios dediferenciacijos poslinkis vėl ištrynė tas ribas (ir, kaip buvo sakyta, tuo pat metu kuria kultūros ekonomiką ir ekonomiką paverčia daugeliu kultūros formų). Štai kodėl derėtų priminti apie kasdienio ir apskritai visuomeninio gyvenimo sukultūrėjimą mūsų postmoderniuoju metu; ir sykiu apie tai, kas pateisina pranašiškus mūsų visuomenės apibūdinimus kaip reginių ar vaizdinių visuomenę, – nes aš drįsčiau teigti, kad šis sukultūrinimas įgavo daugiausia erdvines formas, kurias mes esame linkę labai apytikriai ir netiksliai vadinti vizualinėmis. Manau, tokio požiūrio paprastai laikosi ne tie, kurie apgailestauja ar šlovina „meno pabaigą“, tapatinamą su literatūros, kanono ar paties skaitymo pabaiga, apskritai užgožtą masinės kultūros, – tai nehegeliškas, moralizuojantis požiūris, ku-

riam paprastai nepavyksta sistemingai apibūdinti naujosios epochos. Bet Grožio sugrįžimą postmodernume reikia suprasti kaip sistemingą vyraujančią savybę: apskritai erdvinių bei vizualinių formų įsiviešpatavimas tikrovėje yra tuo pat metu ir šios intensyviai kolonizuojamos tikrovės suprekinimas pasaulio mastu. Aš dar nepradėjau nagrinėti klausimo, ar Didingumas ir jo perėmėja Teorija turi Kanto užsimintą savybę atkurti tokios postmodernybės filosofinį komponentą ir įsilaužti prie Grožyje glūdinčio suprekinimo, tačiau šis klausimas bei problema, ko gero, kiek skiriasi nuo alternatyvos, su kuria manėme susidurią iki šiol: jeigu jums labiau patinka modernizmas, ar galima įsivaizduoti patį modernumą, juolab ar įmanoma prie jo grįžti, jam visiškai įsiliejus į tikrą postmodernybę. O naujasis klausimas yra sykiu ir klausimas apie pačią teoriją – ar ji gali gyvuoti ir klestėti, neatsigręždama į ankstesnę specialiąją filosofiją, kurios ribotumas bei senėjimas jau buvo pastebimas XIX amžiuje.

Bet dabar mums tenka pereiti prie dar sudėtingesnės temos, kuri liečia ne vien meno pabaigą, bet tarsi visko pabaigą, – tai vadinamoji pačios „istorijos pabaiga“. Deja, neturime kada atsekti žavią šio motyvo istoriją, kuriai pradžią davė tam tikras Hegelio „epochiškumas“, jo pojūtis, kad prasidėjo visiškai nauja neprilygstama era; šitai vėliau pritaikė rusų emigrantas Alexandras Kojève'as – Stalino gerbėjas, o vėliau Europos bendrosios rinkos ir Europos ekonominės bendrijos architektas, kurio ketvirtojo dešimtmečio paskaitos apie Hegelį dažnai laikomos pradžia tos tėkmės, kuri vėliau imta vadinti „egzistenciniu marksizmu“; galiausiai tai variantas „idėjos, – anot Perry'o Andersono, – kuria [Francis] Fukuyama 1989 metų vasarą apstulbino pasaulio žurnalistus“, trumpiau tariant, nuomonė, jog Šaltojo karo pabaigoje kapitalizmą ir rinką būtų galima paskelbti esant paskutiniu pačios žmonijos istorijos pavidalu; šiai nuomonei pikantiškumo suteikė Fukuyamos postas Valstybės departamente prezidentaujant

George'ui Bushui. Visa laimė, kad šios idėjos istorija buvo kuo aiškiausiai išdėstyta Andersono knygoje *Susitarimo zona (A Zone of Engagement*[4]*)*, tad mums čia nebereikia apžvelgti smulkmenų, nors ir kaip tai būtų įdomu.

Tačiau reikėtų atminti du šios istorijos bruožus, abu jie susiję su istoriniu materializmu. Susipažinę su materialistiniu ir dialektiniu istorijos aiškinimu, vargu ar ims naiviai prieštarauti Fukuyamai, kad, nepaisant nieko, istorija vis dėlto tęsiasi, atsitinka įvairiausių dalykų, vyksta karai, niekas lyg ir nesustojo, viskas lyg ir eina blogyn ir t. t., ir t. t. O Marxo iškeltą istorijos pabaigos versiją reikėtų suprasti su dviem išlygom. Pirma, jis kalbėjo ne apie istorijos, bet apie priešistorės pabaigą, kitaip sakant, apie ateisiantį tokį metą, kai žmonių kolektyviškumas valdys savo likimą, ir istorija bus kolektyvinės praktinės veiklos forma, nepriklausanti nuo nežmogiškųjų veiksnių – gamtos ir nepriteklių ar rinkos ir pinigų. Ir antra, priešistorės pabaigą jis įsivaizdavo ne įvykių ar individualių veiksmų, o sistemų ar gamybos *būdų* (jo žodis) atžvilgiu. (Jis neteigė, esą kokia nors konkreti pasekmė yra neišvengiama: garsioji frazė primena „abipusio kovojančių klasių žlugimo“ galimybę – be abejo, tai gerokai kitokia istorijos pabaiga, o garsiojoje alternatyvoje „socializmas ar barbarizmas“ akivaizdžiai glūdi lemtingas įspėjimas ir kreipimasis į žmogaus laisvę.) Ir vis dėlto iš marksistinio požiūrio, kad vienas gamybos būdas išstums kitą, kad esama esminio skirtumo tarp tokio pobūdžio sisteminio įvykio ir įprastesnių istorinių įvykių ar nutikimų, paaiškėja, kaip galima tikėtis istorijos tąsos, net ir radikaliai pasikeitus pačioms socioekonominėms sistemoms ar gamybos būdams.

Gana keista, kad nei Fukuyama, nei Kojève'as nepagrindžia savųjų istorijos pabaigų tokiu istoriniu materialistiniu ar sisteminiu būdu: iš tiesų, žmonėms, įpratusiems prie labiau materialistinio Hegelio, rašiusio Jenoje ankstyvuosius ekonominius veikalus, ar paties Marxo perprasto Hegelio, jie sėkmingai primena

kitokią, iš esmės idealistinę (gal nebūtinai konservatyviąją) Hegelio ypatybę (ir gal net susijusią su egzistenciniu marksizmu), – tą, kurioje per vergo ir šeimininko kovą teigiama istorijos variklį esant kovą už pripažinimą. Kojève'o tvirtinimas apie hegelišką „pasitenkinimo" *(Befriedigung)* akstiną, tuo grindžiamas jo (kone kaip Girarde'o) socialinės lygybės ir hierarchijos pabaigos akcentavimas kapitalizmo pergalę sugrąžina į socialinę psichologiją ir egzistencializmą, o ne išryškina paties gamybos būdo pranašumą. Vėliau teoretikai susiejo „tuos du akstinus, kuriuos Kojève'as priešpriešino kaip alternatyvas: jau ne vartojimo ar stiliaus, o jų apkeičiamumo civilizacija – prekių šokis kaip libidinių jėgų *bal masqué*"*[5]. Tačiau Fukuyamos plėtojamas demokratinių institucijų tapatinimas su rinka – net pats savaime vargu ar savitas – mus sugrąžina prie socialinės psichologijos ir turbūt yra iššūkis šiuolaikiniam ar postmoderniam vėlyvojo kapitalizmo marksizmui deramu materialistiniu būdu ištirti prekių vartojimą ir grupines konkurencines kovas už pripažinimą – vartotojiškumą ir etninius pilietinius karus, kurie drauge yra būdingi mūsų pačių gyvenamajam metui. Marksistinė teorija turėtų pateikti visų šių dalykų aiškinimus – ideologijos ir klasių kovos, kultūros ir antstatų veikimo – platesniu šiuolaikinės globalizacijos mastu. Tyrimų dvasia siesis su ankstesniais tyrimais, taip pergalingai ir nuodugniai atliktais moderniojo laikotarpio pabaigoje, bet sąvokos neišvengiamai bus naujos ir šviežios, atsižvelgiant į išsiplėtusios kapitalistinės pasaulio rinkos naujoves, kurioms aiškinti jos ir bus skirtos.

Tačiau, mano nuomone, Fukuyamos esė istorinė reikšmė išties turi būti siejama ne su Hegeliu ar Kojève'u, nors aš ir manau, kad iš jų yra ko pasimokyti: aiškintis, kokia yra sąsaja su mūsų dabartimi, kurią aš vadinsiu „epochiškumu" ir kurią pasitelkę mes giname nūdienos istorinę prasmę ir reikšmę bei dabartinį amžių

* Kaukių balius *(pranc.)*.

nuo visų praeities ir ateities pretenzijų. Ir tai yra juo reikšmingesnė pamoka, atsižvelgiant į prieš tai ėjusio modernybės tarpsnio grožybes, nuo kurių mums taip sunku apsiginti, tad nuo nemalonaus pojūčio, kad esame epigonai, gelbstimės vien istorine amnezija ir slopindami pačią istorijos nuovoką. Perprasti sąsają su modernumu, kuris neprilygsta nei nostalgiškam šauksmui grįžti į jį, nei edipiškam jo represyvinių netobulumų pasmerkimui, – tai svari mūsų istoriškumo misija, ir jos sėkmė galbūt mums padėtų atgauti šiokią tokią ateities nuovoką, taip pat tikrų permainų galimybes.

Tačiau, mano manymu, Fukuyamos naudingumą sudaro ne tik šis konkretus aspektas: šio darbo naudingumą greičiau įžvelgsime gretindami jį su kita įtakinga amerikietiška esė, pasirodžiusia kone lygiai šimtmečiu anksčiau, 1893 m., kurioje taip pat buvo išdėstyta vieno dalyko pabaiga. Vadinasi, tai reiškia, jog, nepaisant regimybės, Fukuyamos „istorijos pabaiga“ taikoma visiškai ne Laikui, o veikiau Erdvei; jo taip įtaigiai išsakomi rūpesčiai, kuriems suteiktas praktiškas vaizdumas, nėra nesąmoningas nerimas dėl ateities ar dėl Laiko: jie išreiškia nuojautą apie Erdvės suvaržymą naujoje pasaulio sistemoje; jie byloja, jog naujoje pasaulinėje globalizacijos ir transnacionalinių korporacijų rinkoje užsidaro kitos, svarbesnės sienos. Tad Fredericko Jacksono Turnerio garsioji esė *Pasienis Amerikos istorijoje*[6] yra geresnė analogija; o neįmanomumas įsivaizduoti ateitį, išreiškiamas Fakuyamos „istorijos pabaigos“ koncepcijoje, yra naujų, esmingesnių erdvinių ribojimų padarinys; ne Šaltojo karo ar socializmo nesėkmės išdava, o veikiau kapitalizmo įžengimo į naują trečią stadiją ir jo skverbimosi į dar nesuprekintas pasaulio dalis rezultatas, dėl tokio jo skverbimosi sunku įsivaizduoti tolesnį šios sistemos plitimą. O kalbant apie socializmą, tai kitoks Marxas (veikiau *Grundrisse*, o ne *Kapitalo* metų) visad teigė, kad apie jį tol negali būti nė kalbos, kol pasaulio rinka pasieks savo ribas, o visas gyvenimas ir darbo jėga taps visuoti-

nai suprekinti. Nūdien prie tokios situacijos mes esame kur kas labiau priartėję nei Marxo ar Lenino laikais.

Tačiau „istorijos pabaigos" samprata, be to, užkerta kelią istorinei vaizduotei, ir mes turime aiškiau suprasti, kodėl taip yra, kodėl ji baigiasi, kaip gyvybingą alternatyvą pasiūlydama tik šią konkrečią koncepciją. Man rodos, itin reikšminga, jog vėlyvojo kapitalizmo (ar, kitaip tariant, trečios kapitalizmo stadijos) iškilimas ir logiškas komunistinių sistemų žlugimas Rytuose sutapo su bendra žemės ekologine neganda. Turiu galvoje ne tiek ekologinių sąjūdžių atsiradimą (nepaisant nesaikingo aplinkos išnaudojimo, vykdant sovietinę prievartinę modernizaciją, bet kokio nuoseklaus ekologinio judėjimo reikalaujamas apsaugos priemones, be abejo, gali tik prievarta įgyvendinti stipri socialistinė valdžia), o prometėjiškos gamybos sampratos pabaigą, kuri man atrodo reikšminga tuo, kad dėl jos nūdien žmonėms sunku toliau įsivaizduoti plėtrą kaip gamtos užkariavimą. Laikotarpiu, kai rinka užtvindo pasaulį, kitaip tariant, įsiskverbia į lig šiol nesuprekintas ankstesnių kolonijų teritorijas, tolesnė plėtra neįsivaizduojama dėl bendro (ir visai pateisintino) nusigręžimo nuo ankstesnių didvyriškų gamybos bei gavybos formų. Kitaip tariant, tuo metu, kai pasiektos Žemės rutulio ribos, atpuola intensyvios raidos sampratos; ekspansijos ir senamadiško imperializmo pabaigos nelydi jokia gyvybinga vidinės plėtros alternatyva.

Tuo tarpu antroji naujosios padėties savybė, užkertanti kelią ateities įsivaizdavimui, glūdi grynai jos sistemiškume: dėl kibernetinės ir informacinės revoliucijos bei jos pasekmių rinkai ir finansams, visas pasaulis ūmai tapo sujungtas į visuotinę sistemą, nuo kurios niekas negali atskilti. Užtenka prisiminti Samiro Amino įtaigų terminą „atsijungimas", – pasišalinimas iš pasaulinės sistemos, – kad įvertintume, kaip mūsų vaizduotė priešinasi tokiai galimybei.

Tad šios dvi užtvaros – prometėjiškumo ir intensyvios raidos bei industrializacijos tabu; neįsivaizduojamas išstojimas iš naujos

pasaulinės sistemos, politinis, socialinis bei ekonominis atsijungimas nuo jos, – būtent šios erdvinės dilemos nūdien ir paralyžiuoja mūsų įsivaizduojamą pasaulinės erdvės vaizdą ir kaip pasekmė žadina, Fukuyamos žodžiais, „istorijos pabaigos“ ir galutinės rinkos pergalės viziją. Turnerio teiginys apie sienų užsidarymą dar teikė galimybę imperialistinei ekspansijai plėstis už nūnai prisotintų kontinentinių Jungtinių Valstijų sienų; Fukuyamos pranašystė skelbia, jog šiam apsauginiam vožtuvui neįmanoma įsivaizduoti atitikmens, neįmanoma net intensyvi atgalinė eiga sistemos viduje – štai kodėl ji buvo tokia veiksminga ideologema ir ideologinė mūsų dabartinių dilemų išraiška. Kaip įvairias „meno pabaigas“ filosofiniu ir teoriniu požiūriu reikėtų suderinti su šiuo nauju globalinės kapitalizmo sienos užsidarymu – toks būtų mūsų laiko literatūros ir kultūros studijų akiratis. Nuo ten, kur aš turiu baigti, mums reikėtų pradėti.

6. Vaizdinio transformacijos postmodernybėje

I

Postmodernybė dažniausiai apibūdinama (mano bei daugelio kitų) kaip kažko pabaiga: ir nenuostabu, kad tada, kai mums tenka nagrinėti iškilusį visiškai naują gyvenamos kasdienybės būdą, vietoje dar nesančios visos formos mes pasigriebiame atsitiktinius permainų rodiklius ir jais grindžiame teoriją. Prisimenu Immanuelį Wallersteiną vienoje diskusijoje mus kvietusį pasvarstyti, koks vienuoliškų dėstytojų būrelis XIV a. Oksforde galėjo įsivaizduoti ypatybes grynojo kapitalizmo, tuo laiku dar buvusio tolimoje ateityje. Tiesa, mes čia turime nagrinėti ne kokį nors naują gamybos būdą, bet veikiau jau seniai vykstančią kapitalistinės sistemos dialektinę mutaciją (pelną, prekinę gamybą, pakilimus ir nuosmukius, samdomą darbą); ir tam tikru mastu atsekti vidines pasakojimo gijas, atskleisti tą ar aną dar neryškiai nubrėžtą šalutinę siužeto liniją, – tokią, kokia čia apmesta ir liečianti vizualumo ar vaizdinio lemtį, – šitai gal ir nėra itin netinkama nagrinėjimo eiga.

Tačiau mes taip pat turime neišleisti iš akių, – su tam tikru apgailestavimu, – jog į postmodernumą grįžta nemažai senų dalykų, su kuriais manėme amžinai atsisveikinę. Skirkime laiko blogoms naujovėms, – kaip linksmai yra pataręs Brechtas, – o geros senienos tegul pačios save palaidoja: tačiau tikrovės entuziazmas ir praktinė veikla pasirodo esanti ne tokia pravarti, kai pati nuovoka, kas yra tikrovė, tampa paini ir betikslė. Tuomet tam tikras programinis „postmodernizmas“ mums gali padėti įsitikinti, kad brechtiškasis naujumas buvo tik poaibė bendresnio modernisti-

nio teloso* – naujoviškumas, „naujo darymas" ir Novum, – kurį mes savo naujajame įsikūnijime privalėjome būti demaskavę ir apkaltinę. Taigi brechtiškasis naujumas pasirodo šiandien esąs viena tų „gerų senienų", kurių jis siūlė atsikratyti.

Vis dėlto tai, kas dabar grįžta, tarsi nebežada jokio intelektualinio jaudulio, būdingo ir ankstesniam moderniam, ir naujam postmoderniam naujoviškumui. Visų pirma vėl atrasta rinka yra tokia pat įdomi, kaip ir naujas dviračio išradimas. (Kitur[1] esu įrodinėjęs, jog tai, ką žmonės įsivaizduoja kaip savo užsidegimą šiomis geromis senienomis, dažniausiai ir apsaugo teoriškai dar neapibendrintus tikrai naujos kibernetinės technologijos keliamus jaudulius.) Tačiau konceptualiai atgimus rinkai ir jos dinamikai, tikrovėje mes susiduriame su bendresniu pačios filosofijos prisikėlimu visomis jos labiausiai pasenusiomis akademinėmis ir disciplininėmis formomis. Net Richardas Rorty tarsi pamiršo, kad išsamiai parodęs, kaip „filosofija" susigalvojo melagingą ir retrospektyvią nuo šiol nesenstančių temų ir problemų istoriją bei tradiciją, šiai „sričiai" jis pats buvo parašęs mirties nuosprendį[2].

Dabar atrodo, kad „teorija" panaikino senąsias filosofines disciplinas tik trumpam. Filosofija ir jos atšakos vėl sugrįžo ir klesti; pirmiausia grįžo etika tarsi Nietzsche's, Marxo ir Freudo nė būti nebuvo: Nietzsche ir jo kadaise visus pribloškęs atradimas, jog visi senieji etiniai draudimai esą persunkti agresyvumo; Freudas, išnarstęs sąmoningą subjektą bei jo racionalius aiškinimus ir įžvelgęs jame tūnančias ir jį veikiančias jėgas; galiausiai Marxas, taip bloškęs ankstesnes individualias etines kategorijas į naują dialektinį ir kolektyvinį lygmenį, kad tai, kas anksčiau atrodė etika, dabar jau reikėjo suprasti kaip ideologiją. Mat etika esanti neatšaukiamai užskliausta individo kategorijose, bet ne pačiame individualizme: šitai galioja tik vienos socialinės klasės viduje – vie-

* Pabaiga, tikslas *(gr.)*.

narūšių santykių situacijose. Bet tik tie, kieno mąstysena yra nepataisomai pakenkta empirizmo, gali įsivaizduoti, esą skelbti etikos pabaigą (anapus gėrio ir blogio!) yra tolygu skatinti masinį smurtą ir dostojevskišką „viskas leistina", o ne raginti ieškoti blaivesnių istorinių sprendimų apie tam tikrų proto kategorijų netinkamumą.

Etikos atgimimui būdingas ir madingesnis poststruktūralistinis variantas – grįžimas į „subjektą". Neabejotinai keblu aiškintis naują temą, kurios naujumas daugiausia kyla iš jos pakoreguotos simetrinės „subjekto mirties" doktrinos ir iš jos išplaukusios potekstės, kad dabar jau apskritai galima pripažinti sugrįžus didžiulius „poststruktūralizmo" (pavartojant tą nemalonų sutrumpintą pavadinimą), taip pat ir teorijos laimėjimus (drauge su marksizmu ar septintuoju dešimtmečiu). Bet „atsakomybės" sampratos, lydėjusios šį subjekto atgimimą, vėlgi priklauso tai etikai, iš kurios jos ir išsirutuliojo, tuo tarpu kita subjekto mirties prasmė – ją iškėlusi individualizmo ir verslininkiškojo kapitalizmo pabaiga – mus labiau skatintų naujiems kolektyvaus ir institucinio subjektyvumo tyrimams: galų gale, nors ir ką sakytume, Marxas buvo teisus – pagal savo struktūras nė viena žmonių visuomenė nebuvo tokia kolektyvi kaip šioji, kurioje viešpatauja altiuseriškoji valstybė ir ideologiniai valstybės aparatai tarsi daugiaaukščiai namai bet kokiame šiuolaikiniame mieste, o visiškas nebesidomėjimas psichoanalitiniais laimėjimais (dažniausiai lakaniškaisiais), kurie turėjo labiausiai patraukti dėmesį ir žadinti smalsumą, išduoda slaptesnius akivaizdžiai atsinaujinusio susidomėjimo „subjektyvumu" motyvus. Tačiau tie dalykai vis dar glūdi už geležinės Teorijos uždangos ir, atrodo, nesiduoda ankstesnio pobūdžio filosofinei bei disciplininei klasifikacijai.

Pastaraisiais metais Nietzsche, žinoma, buvo perdirbamas begalę kartų; į patį Freudą buvo nukreipta daugybė nepaaiškinamai aistringų smerkimų; tačiau akivaizdu, jog kaip tik Marxo diskre-

ditavimas – viso jo gyvenimo darbą neva „paneigęs" daugelio valstybinių socializmų, kurie rėmėsi jo autoritetu, žlugimas – buvo lyg neatsiejamas nuo vienokios ar kitokios postmodernizmo ar postmodernybės koncepcijos plėtojimo (manau, nereikėtų pridurti, jog ne mano paties darbuose). Todėl į vakuumą, susidariusį įsivyravus naujiesiems tabu Marxui, galėjo įsigauti reikšmingiausias ir simptomiškiausias filosofinės disciplinos atgimimas: turiu galvoje pačios politinės filosofijos sugrįžimą. Per ilgą modernumo (ar marksizmo) naktį „politinis mokslas" buvo ne kas daugiau nei empirinė ir funkcinė sritis, savo teorines aukštumas skolinusi iš sociologijos, savo praktiniais siekiais vienaip ar kitaip priklausiusi nuo statistikos, o jos didieji istoriniai tekstai vienaip ar kitaip nurinko dulkes nuo poslinkių revoliuciniame ir ideologiniame amžiuje, su kuriuo, sakytume, neturėjo tiesioginio ryšio. Dabar tie dalykai iš naujo pasirodo akademinės dienos šviesoje ir tarsi vėl byloja didžiojo verslo amžiui savo išmintimi, sėkmingai atsidavusia nuosaikumui. Tarytum Locke'o, Rousseau, Hobbeso, Carlo Schmitto pagrindinis siekis būtų buvęs palikti savo indėlį dabar vadinamo politinio mokslo raidoje! Ar net tuomet nebuvusiame dalyke, perkrikštytame politine filosofija! Šiandien profesionaliai peržiūrėti, ieškant naudingos medžiagos apie keturis dabartinio vėlyvojo kapitalizmo ideologinės įrangos mechanizmus, – sutartis, konstitucijas, pilietybę ir pilietinę visuomenę, – šie klasikiniai tekstai lyg apskurę valkatos nuprausiami, nuskutami, perrengiami padoriais naujais drabužiais ir vėl įtraukiami į programas, aišku, lydimi deramos sumaišties. Mums jie atrodė įdomūs prieštaringi tekstai, davę nepranokstamas pamokas apie išraiškos sunkumus ir antinomijas; dabar jie yra autoritetai, sau pagarbą pelną iš esminės kategorinės klaidos. Iš tiesų kai kurios kūrybingiausios antikomunistinio arsenalo naujovės – turiu omenyje, pavyzdžiui, Wittfogelio *Rytų despotizmą* – stiprybės sėmėsi sulygindamos valstybinio socializmo formas su ikikapitalistinėmis – iš

esmės feodalinėmis – struktūromis: tad buvo teigiama, kad visi tie neva modernūs „totalitarizmai“ nedaug kuo skiriasi nuo įvairiausių archajinio pobūdžio senovinių „despotiškų“ tironijų. Bet tokie poetiniai apibūdinimai sukelia konceptualią ir istorinę painiavą, kai tenka nagrinėti tai, kas maloniai vadinama „perėjimu į kapitalizmą“; būtent po tokios painiavos priedanga įtikimiau remtis politinės teorijos klasikais.

Juk tie klasikai ėmėsi ne tokios kaip mūsiškė problemos ir situacijos, o būtent – buržuazinės visuomenės ir buržuazinių institucijų iškilimo daugiausia iš feodalinio pasaulio. Tarkime, „pilietinės visuomenės“ sąvoka nenusako jokios amžinos vertybės, kurią kažkaip įkūnija mūsų pasaulinės sistemos Nevyriausybinės organizacijos (NVO), tarsi tamsuoliškoje žmonijoje periodiškai apsilankantys užslėpti dievai: „pilietinė visuomenė“ veikiau prilygsta pastangoms teoriškai pagrįsti sekuliarizacijos būdus, gyvavusius europietiškos feodalinės visuomenės struktūrose, t.y. europietiškame *ancien régime*. Šitai neturi jokio ryšio su šiuolaikinėmis visuomenėmis, o į didžiuosius politinius teoretikus reiktų istoriškai žvelgti kaip į buržuazinės revoliucijos mąstytojus. Tačiau buržuazinė revoliucija nepavyko; vietoj jos atėjo pramoninis kapitalizmas: tad galima pasakyti, kaip sakė ir Marxas, kad tie mąstytojai grynai ekonominėms problemoms bandė rasti politinius sprendimus. Drauge su Habermasu tam tikru atžvilgiu galime, jei tikime, teigti, jog buržuazinė revoliucija buvo „nebaigtas projektas“ (arba galėtume pritarti Gandhi, kuris panašia proga apie galimybę Vakarų civilizacijai suteikti teigiamą ir pažangų pavidalą pasakė, jog tai „gera mintis“). Deja, bet kokia šiuolaikinio pasaulio apžvalga, vertinanti jo galimybes globaliu mastu, tiksliausiai padarytų išvadą, kad buržuazinis projektas amžinai liks nebaigtas ir kad mums reikia kitokio projekto.

Šiuo metu pastebima ir įdomi intelektualinė slinktis: dabartinis visokio pobūdžio darbų apie postmodernizmą ir postmoder-

nybę gausėjimas įkvėpė teisėtą ir būdingą sugrįžimą ar atgimimą – atsinaujinusias diskusijas apie modernybę. Išties būtų galima gana pagrįstai galvoti ar net tvirtinti, kad modernybė gali būti tinkamai įvertinta ir suprasta tik tuomet, kai galutinai pasibaigs, tačiau toks požiūris nebūdingas tiems postmoderniems modernybės gynėjams, kurie įžvelgia ją mūsų pačių ateityje kaip reikalingą ir vertingą siekiamybę šiuo metu, kai tiek daug kitų intelektualų jau švenčia jos savalaikį išnykimą. Dažnai painiojama modernizmas ir modernybė, aš netrukus dar grįšiu prie paties modernizmo. Šiaip jau dauguma naujųjų darbų apie tą seną reiškinį, vadinamą modernybe, kelia mano jau išvardytų įvairių filosofinių temų transparantus: subjekto, etikos, konstitucijų, asmeninės atsakomybės ir, žinoma, pačios filosofijos. Skirtumas glūdi tik atgaivinamame istoriniame tarpsnyje: politinė filosofija taikėsi prikelti iš numirusių XVII ir XVIII a. buržuazinių revoliucijų mąstytojus, o atnaujintos „modernybės“ teorijos nori prikelti iš numirusių antrosios kapitalizmo stadijos – monopolijos ir industrializacijos eros – koncepcinį bagažą, Locke'ą ir Kantą pakeisdamos Maxu Weberiu. Tačiau tokia intelektinė pažanga yra tik paviršinė. Modernizacijos kalba praturtina ankstesnes buržuazinės visuomenės ir kapitalizmo sampratas (kitaip sakant, jos sudėtingi pakaitalai pravarčiai iškelia į paviršių naujus prieštaravimus), bet tai sykiu yra ideologijos ar kelių ideologijų kalba; ji piktnaudžiauja naujomis problemomis, kurias būtinai iškelia bet kokia postmodernumo samprata, pastarąsias panaudodama kaip dingstį grįžti prie pačios modernybės, šį kartą ją „teisingai suprantant“.

Paradoksalu, bet naujojo ankstesnės modernumo ir modernybės problematikos sugrįžimo nederėtų suprasti kaip išpuolio prieš postmodernybės problematiką; tas sugrįžimas ir yra postmodernumas; šitai yra gilesnė visų daugeriopų čia aptariamų sugrįžimų ir atgimimų prasmė. Politiniai tokių sugrįžimų, ir pačios akademinės filosofijos, veiksniai jau turėjo būti regimi ir intelektuali-

niame betiksliškume, būdingame vėlyvajam, visuotinai triumfuojančiam, bet neįteisintam kapitalizmui, kurio ankstesnės apologijos didvyriškoje ideologinės kovos eroje buvo visiškai diskredituotos ir pakirstos. Jei visa tai jau nuėjo praeitin, kodėl negrįžus prie „vertybių" ir neabejotinų faktų, kažkada užėmusių deramą vietą? Kodėl ne? Juk niekam nekyla didelio noro atgaivinti sėkmės formulę, nors ir kokia būtų pagunda, ir kadaise tragiškų intelektualių kovų pasikartojimą apibūdinti kaip farsą, nes didžioji tų karų dalis pernelyg varginanti, kad žadėtų džiaugsmingą išsivadavimą iš kvailybės (tuo tarpu kita jos dalis yra tokia pavojinga, kad gali pranašauti gana realias būsimas tragedijas).

Tačiau postmodernizmo teorijoje esama sąvokos, ypač tinkančios šiai dilemai spręsti, – tai „pastišas". Naujesnis darbas, sugrįždamas prie tikrai rimtų visumiškesnės praeities ankstesnių tekstų, tarsi prieštarauja postmodernumo lengvabūdiškumui, tačiau pats yra postmodernus tuo atžvilgiu, kad pateikia gryniausią tų ankstesnių tekstų pastišą: postmodernius ankstesnės etikos ir ankstesnės filosofijos pastišus, ankstesnių „politinių teorijų" pastišus, modernybės teorijų pastišus – tuščią neparodijuojančią ankstesnio diskurso ir ankstesnio konceptualumo reprizą, atliekant ankstesnės filosofinės veiklos judesius, tarsi jiems dar būtų būdingas turinys, rituališkai sprendžiant „problemas", jau seniai tapusias tik regimybėmis, somnambuliška jau seniai iš istorijos išnykusio subjekto šneka. Visame tame net pats pasikartojimas, ankstesniais laikais buvęs gyvybinis instinktas, yra nereikšminga sąvoka, nes čia pasikartojimas (užuot „pirmą kartą" pakartotas) yra tiktai simbolinis. Išties šioje naujesnės raidos nei tos ankstesniosios dvasioje, iš kurios „mus iškalba kalba" (ir šitai yra kažkokia beasmenė, savo išraiškai mus panaudojanti instancija), būtų teisingiau sakyti, kad tai, kas buvo laikoma kalba, pasirodė esą institucijos: tai institucijos kalba per mus pastišo forma ir, imituodamos reakciją, kartoja nebegyvas ankstesnes mintis.

Šiaip ar taip, netrukus galėsime patikrinti šį modernybės teorijos sugrįžimo vertinimą pasitelkę konkretų pavyzdį – dar neminėtą akademinės filosofijos padalinį, t.y. estetiką. Mat dabartinis postmodernusis amžius, rodos, taip pat išgyvena sugrįžimą prie estetikos, ir paradoksalu, jog tokiu metu, kai modernaus meno transestetinės pretenzijos, sakytume, visiškai diskredituotos, o per vartotojų visuomenę naujai postmoderniai atliekama teka gluminanti stilių įvairovė bei visokiausio pobūdžio reiškinių mišinys. Senosios estetinės tradicijos retai buvo tokios įžvalgios, kad būtų teoriškai įvertinusios šiuos naujus darbus, kurių daugelis įtraukė naujas komunikacijas bei kibernetinę technologiją (kinas jau buvo toks pažangus, kad turėjo ką pasiūlyti specifinei kino estetikai, tačiau daug plačiau paplitę ir įtakingesni videofilmai pasirodė per vėlai tokio pobūdžio teoriniam sisteminimui). Tuo tarpu ankstesnės modernistinės „pažangos“ idėjos diskreditavimas – ta idėja skatino naujus technikos atradimus ir naujų formų ieškojimus – išreiškia revoliucinio meto menuose pabaigą ir pranašauja naujo pobūdžio erdvinių meninių stilių dauginimąsi, tų stilių ankstesniais modernistiniais būdais jau neįmanoma nustatyti ir reguliuoti. Galų gale apskritai subyrėjus pasiskirstymui tarp ankstesnių disciplinų ir specializacijų, šiuo atveju griuvus kažkada įnirtingai ginamai sienai tarp aukštojo meno ir masinės kultūros (juo labiau kasdienybės), tradiciniai estetikos „specifiškumo“, meninio išgyvenimo ar kūrinio autonomiškumo gvildenimai, suvokiant juos kaip erdvę anapus praktinių ir mokslinių sričių, tampa labai neaiškūs, tarytum mūsų laikais pati meno suvokimo ir vartojimo (gal net kūrimo) esmė išgyveno reikšmingą mutaciją, dėl kurios ankstesnės paradigmos tapo nebeaktualios ar bent jau pasenusios. Netrukus pamatysime, kad iš tikro kultūroje, kurioje vyrauja vizualumas ir vaizdiniai, o tokia ir tapo mūsų kultūra, pati estetinės patirties samprata yra arba pernelyg siaura, arba pernelyg plati: šiuo atžvilgiu estetinės patirties dabar esama visur, ji apskritai prisodrina visuomeninį ir kasdieninį gyve-

nimą; bet būtent dėl tokios kultūros ekspansijos (platesne ar gal tauresne prasme) pati pavienio meno kūrinio sąvoka tapo problemiška, o estetinio vertinimo prielaida – lyg ir neteisingai vartojamu terminu. Šių naujų neaiškumų ir iš jų kylančių diskusijų priežastis yra, be abejo, skaitymo krizė. Grįžimas prie estetikos gali rasti savo loginį pagrindą kultūros, ypač vaizdinių kultūros, ekspansijoje, jai plačiau pasklindant po visus socialinius sluoksnius; ir vis dėlto patikimas kontekstas nėra apdraustas nuo strateginės kritikų reakcijos; kiek vėliau šiam konkrečiam ideologiniam žingsniui mes pateiksime kelis prieštaravimus. Tačiau bendra retorika apie meno poreikį ir vertę nūdien bei apskritai apie estetinę patirtį toli gražu nepagrindžia visuminio estetikos kaip filosofinės disciplinos atgimimo, kurį būtų verta aptarti ne vien dėl to, kad ji itin neapsišarvavusi nagrinėti estetinį postmodernumo aspektą, o kad jos problemos jau buvo prasmingai iškeltos ir nurašytos ankstesniuoju modernizmo laikotarpiu.

Šį argumentą būtų galima suglausti ir sutelkti į tokį teiginį: modernizmas apskritai išsiskiria ne eksperimentavimu paveldėtomis formomis ar naujų formų išradimu – ar bent jau ne „išoriniai ir regimi ženklai“ nusako modernizmo esmę. Modernizmas pirmiausia kildina nuovoką, kad estetika visiškai išreikšta ir įkūnyta gali būti tik ten, kur ji yra šis tas daugiau nei gryna estetika. Bet jeigu jūs linkę laikytis tokios nuomonės apie meną, kad jis savo vidine įstanga stengiasi peržengti save kaip meną (kaip ir manė Adorno, be to, nėra itin svarbu nustatyti tą savęs peržengimo linkmę – ar tai būtų religinė, ar politinė), tuomet tampa mažų mažiausiai aišku, jog filosofinė estetika neišvengiamai pražiūrės modernistinės kūrybos ar modernistinio gamybos būdo esmę. Nes ji galės apibūdinti visus meno kūrinio bruožus, jo funkcijas bei poveikius, išskyrus tai, kas peržengia visus tuos dalykus ir kas pirmiausia daro kūrinį modernistinį. (Jei aptariamoji estetika stengiasi modernistiniam kūriniui priskirti užestetinę ar transestetinę

plotmę, tuomet mes susiduriame su gryna ideologija ar metafizika; visų pirma mums nebūtų reikėję modernizmo, jei filosofija būtų pajėgusi įminti tas mįsles ir pasaulietiškoje bei komercinėje modernioje visuomenėje nustatyti tas transcendentines vertybes).

Todėl noriu pareikšti, jog nemanau, kad estetika vadinamos filosofinės disciplinos sferoje nebuvo parašyta gerų tekstų, tačiau tų tekstų – nuo Kanto trečiosios *Kritikos* iki Adorno *Estetikos teorijos* – esminė galia nukreipta išsprogdinti tą sritį, kurioje stengtasi darbuotis, joje pakertama jų projektą grindusi sistema. Kanto atveju tai matyti iš nepaaiškinamo didingumo teorijos proveržio baigiantis įprastam traktatui apie grožį, užbaigusiam ir susisteminusiam viską, ką filosofinė estetika būtinai laiko savo programa. Bet ūmai šis netikėtas priedas, į kurį Kantas sutelkia visą savo išmoningumą, kad reintegruotų į savąją filosofinės „kritikos" sampratą, tačiau tas nesiduoda visiškai įvaldomas, atveria erdvę kitoms istorinėms jėgoms, ir jos, dar neapsireiškusios, tačiau dabar pirmą kartą išlaisvintos, šaiposi iš tokių sistemų. Kitur[3] esu jau sakęs (ir ne vien aš), jog Kanto vadinamas didingumas taps modernizmo erdve plačiausia prasme, jis pirmą kartą apčiuopiamai įsikūnijo Romantizme, o paskui labiau išsiplėtojo XIX a. pabaigoje ir vėliau. Kalbant apie Adorno, jo nepaprastų (nebaigtų, pasirodžiusių po mirties) svarstymų įtaiga kyla iš to, kaip jis sau būdinga aštria meno formų istoriškumo nuovoka suproblemina pastangas visais atžvilgiais iššifruoti ir susisteminti estetikos „savybes". Šiuo atžvilgiu Adorno estetika gali būti suprantama kaip esmiškai „modernistinis" tekstas, paradoksaliai ir aktyviai nagrinėjęs estetikos ir estetikos istorinės „pabaigos" prieštaringumą, kurį jis be paliovos ir provokuoja. Tuo tarpu Hegelis sugebėjo nepaprastai taikliai vienu šūviu nušauti du zuikius – jo sukurtoje estetikoje pati galimybės samprata buvo tie rėmai, kuriuose estetika buvo suvokiama kaip turinti istorinę pabaigą (garsioji „meno pabaiga", kuria jo *Aesthetik* neišvengiamai baigiama, šitaip pati save sunaikindama).

Tuo atveju galima tikėtis, jog ši nauja filosofinės estetikos forma, esanti už pačios filosofinės sistemos – ši save nubraukianti ir pakertanti estetika, kuri dabar antrine jėga kovoja su savimi ir savųjų sąvokų ribomis – sutaps su modernumo sąjūdžiu. Tad nieko nuostabaus, kad, pasibaigus tam sąjūdžiui ir pasibaigus pačiam modernizmui (jei ne modernumui), vėl iškils ankstesnis „nebaigtas“ tikros filosofinės estetikos ir jos padalinių projektas. Bet mes dar nesuvokėme naujojo jos iškilimo priežasčių bei reikšmės; kaip tik šitai aš toliau ir norėčiau pradėti bent jau hipotetiškai nagrinėti, tačiau ne be vilties, kad šis estetikos vaidmens postmodernume istorinis nagrinėjimas ir įžvalgos apie šių dienų estetikos „sugrįžimą“ ar veikiau apie pastaraisiais metais iškilusius įvairius tradicinės filosofinės estetikos pastišus kiek paaiškins ir visus tuos anksčiau išvardytus „sugrįžimus“ – politinę filosofiją, religiją, etiką ir net ankstesnes modernybės teorijas įsivyravusiame „postmodernizme“! Bet prie viso to aš noriu prieiti laikydamasis tam tikro požiūrio, o ne kaktomušomis, todėl prieš imdamasis šiuolaikinių estetikos tekstų aptarsiu šiuolaikinės kultūros vizualinės plotmės transformacijas, o jau po to – ankstesnės estetikos poveikių ir malonumų sugrįžimą šiuolaikinių filmų gamybos srityje, savaime keistoje ir pereinamoje niekieno žemėje, kur ankstesnė modernistinė estetika, artima moderniajam romanui, gyvuoja greta ir iš dalies sutampa su naujesnių bei „postmodernesnių“ vizualinių paskatų antplūdžiu.

II

Regėjimo ir reginių istorija mūsų laikais yra papasakota daugelio tekstų, naujausi yra Martino Jay enciklopedinis veikalas *Nuleistos akys*[4] ir Jonathano Crary *Stebėtojo metodikos*[5], už kurių glūdi įdomi šiuolaikinio filmo teorijos raida. Aš noriu šią istoriją papa-

sakoti kitaip, ir tam mano sumanymui reikia dviejų pradinių komentarų. Pirma, būtų klaidinga manyti, kad kuris nors vienas tokio pobūdžio istorinis pasakojimas yra teisingas ar tikslus: tik įvairūs alternatyvūs siužetai gali sudėlioti ar pateikti duomenis, kurių vidinės savybės neleidžia jų visapusiškai išreikšti. Antrasis komentaras sietinas su naujų filosofinių ar teorinių sąvokų vartosena – jos liudija atsiradus naujus žiūros būdus: čia prielaidaujama, jog tai, kas dar neišreikšta socialine kalba, neegzistuoja ir jokia istorine prasme; ar, kitaip sakant, naujų formuluočių pasirodymas skelbia apie aktyvų naujos patirties buvimą.

Visa tai aš ketinu papasakoti trimis pakopomis; iš pradžių buvo Žvilgsnis, kaip visavertė filosofinė tema, dramatiškai ir nelyg pirmą kartą pasirodęs Jeano Paulio Sartre'o knygoje *Būtis ir niekas* (1944). Žvilgsnis iš tikrųjų yra jo pagrindinė filosofinė naujovė, tik už savo vidinį konceptualų turinį skolinga hegeliškai šeimininko ir vergo kovai, kurią Alexandre'as Kojève'as vėl įtraukė į filosofinę darbotvarkę ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje ir kuri ničnieko nepasisavino iš Heideggerio egzistencializmo, nors iš jo Sartre'as dažnai yra kildinamas. Išties šiuo metu, kai vėl tiek daug imta diskutuoti apie Heideggerio nacizmą, stebėtina, kad ieškant jo filosofijoje fašistinių motyvų ir struktūrų pamirštama panagrinėti jo silpną Kito (vadinamo *Mitsein*, buvimas su kitais) teoriją, pagal kurią visas mano santykių su kitais konfliktiškumas arba nuslopinamas, neišryškėjus tam, kas kitur blankiai pavadinta „intersubjektyvumu", arba sublimuojamas į tam tikrą pakylėtą fašistinio ar nacionalistinio bendruomenės jausmo galimybę. Nepaprastai konceptualus sartriško Žvilgsnio novatoriškumas turi būti suvokiamas gretinant jį su šia Heideggerio sistemos silpnybe, o jo našumas matuojamas gretinant su *Dialektinio proto kritika*, kuri vėliau iš jo išsirutuliojo (to veikalo mes čia nesvarstysime[6]).

Žvilgsnis yra tai, kas nustato mano tiesioginį santykį su kitais žmonėmis, kai netikėtu posūkiu patirtis būti stebimam tampa pir-

mine, o mano paties žvilgsnis – antrine reakcija. Senovinė filosofinė klaidinga problema apie kitų žmonių buvimą („*que vois-je de cette fenêtre,* – išgarsėjęs Descartes'o klausimas jo *Samprotavime apie metodą,* – *sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou de hommes feints qui ne se remuent que par ressorts?*"*) yra vienu ypu ir „išsprendžiama", ir pakeičiama ar panaikinama tos gėdos ir išdidumo, kuriuo Kito žvilgsnis į mane patvirtina jo paties buvimą kaip traumą, peržengiančią mano paties buvimą. Tačiau žvilgsnis tuo pat metu yra grįžtamasis; atsakydamas į jį, aš galiu pasistengti Kitą pastatyti į panašią padėtį. Taigi jis tampa priemone, kuria realiai vykdoma hegeliškoji kova už pripažinimą; tuo tarpu šeimininko ir vergo padėtys dabar mano santykiams su kitais žmonėmis atveria nuolatinę kaitą, kurią perkeisti gali tik dialektinis perėjimas į kolektyvinį lygmenį. Sartre'o didžioji Žvilgsnio tema yra susijusi su „sudaiktėjimu" ar „sumaterialinimu" tiesiogine to žodžio prasme – daikto tapimu, regimo dalyko virtimu ryškiausiai regiнčio subjekto – įdėmaus Žvilgsnio – objektu.

Iš šios pirmosios formuluotės randasi nemažai politinių ir estetinių srovių: pavyzdžiui, Frantzo Fanono naujoji dekolonizacijos ir rasės politika, Simone's de Beauvoir naujasis feminizmas, savotiškai apgręžta Merleau-Ponty naujoji kūno ir regimojo ar tapybinio kūniškumo estetika. Probėgšmais apibendrinant šį pirmąjį aspektą, turbūt derėtų jį apibūdinti protopolitinio reiškinio, vadinamo viešpatavimu, kalba, kadangi sudaiktinimas suvokiamas taip, kad Kitas (ar aš pats) jam būtinai turi paklusti. Tad kitų

* Ką aš matau pro langą, jei ne skrybėles ir apsiaustus, kurie gali gobti šmėklas ar dirbtinius, spyruoklėmis varomus žmones? *(Pranc.)* R. Descartes'o *Samprotavime apie metodą* šios citatos aptikti nepavyko. Truputį kitokio pavidalo ji yra *Metafiziniuose apmąstymuose (Meditations Metaphysiques).* Lietuviškame vertime išnykusi klausiamoji originalo intonacija: žr. R. Dekartas, *Metafiziniai apmąstymai* // Rinktiniai raštai, iš prancūzų k. vertė Petras Račius, Vilnius: Mintis, 1978, p. 176.

žmonių pavertimas Žvilgsniu į daiktus tampa pirminiu viešpatavimo ir pavergimo veiksniu, ir jį galima įveikti tik įsmeigus akis ar „atsakius į žvilgsnį": Fanono, taip pat de Beauvoir garbei mes šį pirmąjį atvejį galime pavadinti kolonijiniu ar kolonizavimo žvilgsniu, o regimumą – kolonizavimu. Pagal šią sampratą Žvilgsnis yra iš esmės asimetrinis: Trečiajam pasauliui jis negali pasiūlyti gamybinio pasisavinimo progos, o turi būti radikaliai apgręžtas, kaip kad Alejo Carpentierui išverčiant europietiškojo siurrealizmo vidų ir paskelbiant jo Trečiojo pasaulio atitikmenį („*lo real maravilloso*"*) esant pirminį reiškinį, pačiam siurrealizmui tampant ne kuo daugiau nei jo įgeidžiu ar kultūrinio pavydo pavidalu[7]. Taigi pirmiausia eina magiškasis realizmas; siurrealizmas perrašomas kaip silpnos europietiškos pastangos formuoti savąją versiją tokioje socialinėje tvarkoje, kur aptariamoji tikrovė turi likti vaizdinė. Vadinasi, tai yra atvejis, kai Trečiasis pasaulis, Pirmojo suprantamas kaip Kalibanas**, sau *prisiima* ir *pasirenka* šią tapatybę (pavartojant būdingus Sartre'ui veiksmažodžius). Tačiau šis agresyvus regimybės teigimas būtinai lieka veikiantis prieš: jis negali įveikti prieštaravimo, kurį išduoda tas faktas, jog šitaip tapatybė, pasirinkta iš sartriškosios „gėdos ir išdidumo", vis dar yra ta, kurią Kalibanui primeta Prosperas ir Pirmojo pasaulio kolonizatorius, apskritai pati europietiškoji kultūra. Todėl atkirčio jėga niekaip nepakeičia problemos ir padėties, iš kurios ji atsiranda, sąlygų. Europa lieka visuotine vieta, o Kalibano menas teigia daugybę vietinių ypatumų.

Michelis Foucault pasisavino Kitoniškumo ir sudaiktinimo temas, pradedant *Beprotybe ir civilizacija*, ir nepaprastai savitai plėtojo per visą savo kūrybinę veiklą; į tai galima žiūrėti kaip į antrąjį mūsiškio proceso etapą: Žvilgsnio biurokratizacijos tarpsnį. Fou-

* Magiškoji tvirtovė *(isp.)*.
** Shakespeare'o dramos *Audra* groteskiškas vulgarus veikėjas vergas.

cault pastangos epistemologinę analizę aiškinti kaip viešpatavimo politiką, o žiniją taip glaudžiai susieti su galia, kad jos taptų neatskiriamomis, dabar Žvilgsnį paverčia matavimo instrumentu. Taigi regimumas tampa biurokratiniu žvilgsniu, visur ieškančiu nuo šiol sudaiktinto Kito bei nuo šiol sudaiktinto pasaulio mato.

Šis žingsnis reiškia, jog iš esmės perskirstomi ankstesnio sartriškojo Žvilgsnio modelio akcentai, o gal net sudedami atvirkščiai: kadangi čia reiškia būti matomam nuo šiol nesančio žvilgsnio, reiškia būti visiškai neapsaugotam nuo Žvilgsnio ir jo matavimų, ir šitai apibendrinama taip, kad tampa nebereikalingas pats individualus žiūrėjimas. Būti apžiūrimam tampa visuotinos priklausomybės būkle, kurią galima atskirti nuo bet kokio konkretaus individualaus žvilgsnio atvejo.

> Tradiciškai valdžia yra tai, kas matoma, demonstruojama, manifestuojama, paradoksalu, bet jėgų ji semiasi iš pačios tų jėgų sklaidos. <...> Disciplinarinė valdžia pati lieka nematoma; o tie, kuriuos ji pažaboja, privalo būti kaip ant delno. Disciplina būtent subjektus daro atvirus visų žvilgsniams. Į juos nukreiptos šviesos padeda užsklęsti valdžios gniaužtus. Disciplinuojamo individo pančiai kietai surakinti, nes jis nuolat matomas ir negali to išvengti. O egzaminas yra būdas, kuriuo valdžia, užuot spinduliavusi savo galios ženklus, žymėjusi savo įdagu subjektus, įsiurbia juos į objektyvavimo mechanizmo orbitą. <...> Egzaminas yra šios objektyvizacijos ceremonija[8].

Daugialypių Foucault požiūrių neapibrėžtumas, apskritai jo darbo pasekmės, nesiskiria nuo grynai politinės retorikos dviprasmybės ar, kitaip tariant, nuo viešpatavimo, kuris pašalina ekonomines struktūras.

Valdžios retorika, nepaisanti ar užkertanti kelią visokiai papildomai sampratai apie išsivadavimą arba utopiją, norom neno-

rom susisieja su hobsiškąja samprata apie žmogiškosios prigimties blogybes. Aišku, Foucault požiūriai, kad ir kokie nenuoseklūs, rado atgarsį antiautoritarinėje politikoje, iškilusioje septintajame dešimtmetyje, kuri nesunkiai modifikavosi į feministinę politiką, kritikuojančią patriarchalinį autoritetą bei hierarchiją, arba į anarchistinę politiką, apskritai priešišką institucijoms ir valstybei. Nūdien, visur kritiškai pervertinant sampratas apie ardomąją veiklą, įstatymų pažeidimus ir negatyvumą ar kritiką (tokią naują peržiūrą daugiausia paskatino paties Foucault paradoksalus slopinimo sampratos pasmerkimas – *Seksualumo istorijoje*, I tome), Foucault kūryba gali atrodyti labiau susieta su klase ir ne tokia produktyvi politiniu požiūriu nei kadaise buvo.

Išsakau šią skubotą nuomonę apie Foucault požiūrius, kadangi manau ją paaiškinant naują Žvilgsnio ir regimumo vaidmenį jo darbuose, ir sykiu pabrėžiu savo teiginį, kad regėjimas Foucault darbuose yra visuotiniau biurokratinis, tad paradoksaliai ne toks politiškas, nei buvo Sartre'o atveju, kuris ryškiai, nors ir mistiškai, kėlė išsivadavimo svarbą. Tapatinant žiniją su galia, epistemologiją su viešpatavimo politika, linkstama išskaidyti pačią politiką kaip atskirą praktinės veiklos atvejį ar galimybę, visas žinių ir vertinimo formas paverčiant drausmės, kontrolės ir viešpatavimo formomis, o šitai visiškai panaikina siauresnės prasmės politiškumą.

Kitaip sakant, naujasis režimas lemtingai ir tendencingai pašalina veikiančią jėgą iš vizualinio viešpatavimo proceso, kuris tampa nuasmenintas (ir neatšaukiamas). Sartre'o ir Fanono atveju veikiančioji jėga iš pradžių būna neabejotinai pasyvi: aš suvokiu kolonijinę padėtį vien iš prislėgtumo, kad esu matomas. Individualiems kolonistams ir prispaudėjams, be abejo, jau nereikia dalyvauti; tačiau matomas mano buvimas, nelyg naujo pobūdžio „ontologinis įrodymas", liudija juos esant. Tokia padėtis labai atitinka kolonizacijos situaciją, kur, skirtingai nuo to, kas dažnai

būna paplitę vidaus ar klasės politikoje, net nėra reikalo įrodinėti apie kolonijinio viešpatavimo aparato ar pačių kolonizatorių buvimą, o „nacionalinio išsivadavimo karas“ prasiveržia kaip akivaizdus poreikis ir neišvengiamas „sprendimas“. Todėl gali būti įsivaizduojamas kitoks, iš esmės pakeistas regimumo viešpatavimas – mano paties kolektyviškumo, kai jis pasisavinamas mano pasipriešinimo veiksmu, utopija: ji vis dar gali kildinti utopinę erdvę, priešingai Foucault heterotopijai, kurios nesusiję ir iš esmės skirtingi kampai bei įdubimai kyla iš apibendrinto, tačiau nepasiekiamo erdviškumo (atspindėto pačiam Foucault būdingu erdviniu stiliumi). Vadinasi, jau iš pat pradžių Aimé Césaire'o „sugrįžimas“ į sugriautą ir kolonizuotą „gimtinę“ kuria erdvę anapus jos:

> Dink iš čia pasakiau jam, dink tu, mente, pašvinkusi kiaule, man šlykštūs tvarkos tarnai ir vilties kriuštojai. Dink, velnio sėkla, susnų vienuolių blake. Po to ramesnis nei meluojančios moters veidas išrėžiau jam ir jo giminei apie prarastą rojų, o tada, įsiūbuotas niekad neišsenkančių minčių srauto, aš įpūčiau vėją, paleidau nuo grandinių pabaisas ir kitoje nelaimės pusėje išgirdau kylant upę balandžių ir savanų dobiliukų, kuriuos amžinai nešiojuosi savo gelmėje, tokio gilumo, kaip dvidešimties aukštų prašmatniausi namai, nešiojuosi kaip sargybinį nuo pūdančios įtakos, ją skleidžia blausi aplinka, dieną naktį apžvelgiama prakeiktos venerikės saulės[9].

Tokiose vizijose, be abejo, pavojuje atsiduria separatizmo utopija, separatinėje vizijoje kultūrinę tautinę erdvę, išvaduotą nuo kolonijinio žvilgsnio, lengviau išlaikyti ir apginti imperializmo laikotarpiu nei po dekolonizacijos ir ją lydinčios globalizacijos.

Tačiau būtent tokia Kitoniškumo galimybė, pakeitimas regimos viešpatavimo erdvės, kuri yra dingusi Foucault darbuose ar apskritai modernizacijos teorijoje, kur archajinius socialinius san-

tykius visuotinos racionalizavimo ir apskaičiavimo jėgos yra nesugrąžinamai nubloškusios į tolimą neatšaukiamą praeitį. Šiam naujam Foucault pobūdžio procesui, atrodo, tinkama visai kitokia literatūrinė kalba – įsprausta į regimą ir išmatuojamą visatą be alternatyvos.

Toks yra paranojiškas Alaino Robbe-Grillet išskaičiavimas „naujajame romane", kitaip *„roman du regard"**, kurio vizualiniai duomenys išduoda tik nesuformuluojamą apačią, paženklinančią juos kaip simptomus, turinčius likti amžinai neapibrėžtus. Čia detalės nebežadina interpretacinės Dali „paranojinio-kritinio" metodo aistros, kur pačios aukso smiltys, žmogaus prakaito lašai ant sugedusių laikrodžių žada artėjantį apsireiškimą. Robbe-Grillet kūryboje, nepaisant katastrofiško sutelktų sakinių laikiškumo, esama kone maniakinės neurozės, pasireiškiančios beprasmiais neįveikiamais potraukiais, artimais darboholiniam veiksmingumui, kai nesantis subjektas beviltiškai stengiasi išsiblaškyti, vien mechaniškai matuodamas ar išskaičiuodamas, kas ypač ryšku viename jo tropiniame ar „kolonijiniame" romane *Pavydas*:

> Priešais jį kitame krante driekiasi trapecinis sklypas, kreiva linija pakrantėje, kur palyginti neseniai buvo nukirsti bananmedžiai. Nesunku suskaičiuoti visą jų inventorių, nes liko trumpi strampai, pasibaigiantys disko formos randu, baltu arba gelsvu, nelygu, kokio jie šviežumo. Skaičiuojant vieną eilę po kitos iš kairės į dešinę štai kas išeina: dvidešimt trys, dvidešimt du, dvidešimt vienas, dvidešimt, dvidešimt ir t. t.[10].

Tokie puslapiai gali pasirodyti tikra Foucault teorijos parodija tokiu mastu, kokiu jie tarsi išreiškia ne aukščiausią visur esančią valdžią ar viską įvertinantį žvilgsnį, o veikiau bejėgį tos valdžios

* Žvilgsnio romanas *(pranc.)*.

kliedesį, kai valdžios besaikiškumas ją pačią paverčia auka. Tačiau jie perteikia košmarišką jausmą, kurį skaitytojams dažnai sukelia paties Foucault atkuriamas absoliutus regimumas; be to, jose paryškinamas – ir Foucault, ir Robbe-Grillet darbuose – ypatingas jutimo atsiejimas nuo ankstesnio konceptualumo, vis dar jaučiamo kažkur veikiant, neasmeniškai, už paties dabar jau apnuoginto juslinio suvokimo.

Šis atsiejimas sietinas, tik visai kitaip nei šių abiejų rašytojų, su tuo, kas imta vadinti konceptualiu menu, kur apčiuopiamas objektas tartum nepateikia jokio atramos taško mąstymui, kad tas toliau apie jį suktųsi begaliniais paradoksų ir kategorinio savęs naikinimo ratais. Tarp konceptualaus meno ir mano čia aptariamų vizualumo teorijų bei praktikų nėra nei metafizinio, nei politinio artumo: tačiau jo paminėjimas sureikšmina tą momentą, kai regimumas tampa visuotiniu, o abstraktusis protas atrodo nebepajėgus susirasti savo nišą ar funkciją tos nelauktos kadaise jam pavaldaus juslumo viršenybės akivaizdoje. Konceptualusis menas pabrėžia mįslingo ir jau-*ne*-tarpininkaujančio objekto reikšmę, tai lyg pereinamoji vieta (kaip Descartes'o kankorėžinė liauka) tarp beasmenio regimumo ir tokių pat beasmenių, atsietų visuotinio racionalizavimo ir biurokratizavimo jėgų.

Tačiau lūžis šiame antrame tarpsnyje, kuris paruoš ir laiduos visiškai kitokią trečią pakopą, gali įvykti tada, kai pats mįslingasis objektas yra pakeičiamas technologiniu objektu, ypač žiniasklaidos technologija. Dabar net vėlei gali prabilti pats nebylusis objektas, o regimumas iš tiesų bus paverstas visai nauja kalba, ir tai turės reikšmingų pasekmių ankstesnėms sistemoms. Tos potencialios transformacijos metmenis galima įžvelgti pačiose žodžio „vaizdinys" dviprasmybėse, nors šis žodis dar neatrodė tinkamas Sartre'o ar Foucault išaukštinto regėjimo aktams, tačiau dabar staiga (kaip Guy Debord'o puikioje knygoje *Reginio visuomenė*, kur teigiama, kad „vaizdas yra galutinė prekinio sudaiktinimo

forma") ima visur skverbtis, tuo pat metu atkakliai žymėdamas savo technologinę kilmę. Tad šitai ir yra parodoksalus Foucault biurokratinės akies padarinys; ta akis, atskleisdama glaudų matymo ir matavimo ar žinijos ryšį, ūmai pasirodo postuluojanti žiniasklaidą (o retrospektyvoje dabar jau itin gerai pažįstamas Foucault panoptikumo simbolis taip pat atsiskleidžia kaip pirmoji žiniasklaidos forma). Juk mūsų laikais epistemologinę funkciją iš tikrųjų atlieka technologija ir žiniasklaida: iš čia mutacija kultūros gamyboje, kai tradicinės formos užleidžia vietą mišrių priemonių eksperimentams, o fotografija, filmai ir televizija ima smelktis į vizualinius meno kūrinius (taip pat ir į kitus menus) ir juos užvaldo, paleisdami į pasaulį visokio plauko aukštų technologijų hibridus nuo instaliacijų iki kompiuterinio meno.

Pasiekęs tą tašką, Foucault tarpsnis ima užleisti vietą trečiajai pakopai, kurią dera tapatinti su postmodernybe. Dingsta visa, kas buvo paranojiška Foucault totalinėje sistemoje ar liguistuose Robbe-Grillet samprotavimuose, ir atsilaisvina vieta tikros aukštosios technologijos euforijai, iškilmingam po McLuhano iškilusios, neatpažįstamai kompiuterių bei kibererdvės pakeistos kultūros vizijos įsitvirtinimui. Iki šiol buvęs grėsmingas visuotinis regimumas, kuris tarsi nepakentė jokios utopinės alternatyvos, dabar staiga imamas sveikinti, juo imama mėgautis: atėjo tikrieji vaizdinių visuomenės laikai, nuo šiol žmogiškieji subjektai, atviri (pasak Paulo Williso) tūkstančio vaizdinių per dieną smūgiams (tuo pat metu anksčiau privatūs jų gyvenimai duomenų bankuose yra nuodugniai peržvelgiami, išžiūrimi, detalizuojami, įvertinami ir įtraukiami į sąrašus), visai kitaip ima sąveikauti su erdve ir laiku, įgyja kitokios egzistencinės bei kultūrinio vartojimo patirties.

Man atrodo, kad šioje naujoje būsenoje refleksyvumas, kuris reiškiasi mišriomis priemonėmis ir technologiniais meno dirbiniais, yra labai trumpalaikis. Nes, kaip teigiau kitur[11], šioje naujoje epochoje pati kultūros sfera išsiplėtė ir taip ėmė sutapti su

rinkos visuomene, kad kultūra jau nesiriboja ankstesnėmis tradicinėmis ar eksperimentinėmis formomis, bet yra vartojama pačiame kasdieniniame gyvenime, parduotuvėse, profesinėje veikloje, įvairiuose, dažnai televiziniuose laisvalaikio leidimo būduose, gaminant rinkai prekes ir jas vartojant, išties slapčiausiuose kasdienybės kampeliuose ir kertelėse. Socialinė erdvė dabar yra prisodrinta vaizdinio kultūros; tiek utopiškoji Sartre'o „apgręžimo" erdvė, tiek Foucault nesuklasifikuotų ir nesuklasifikuojamų dalykų heterotopijos – į visas jas buvo pergalingai įsiskverbta ir visos jos buvo užvaldytos; visa, kas autentiška ir neišsakyta, *invu, non-dit**, neišreiškiama, taip pat buvo visiškai paversta regimais ir įprastais kultūriniais dalykais.

Taigi uždara estetikos erdvė taip pat atveriama nuo šiol visiškai sukultūrintam kontekstui: štai iš kur kyla kritiniai postmodernistų išpuoliai prieš pasenusias „meno kūrinio autonomijos" ir „estetikos autonomijos" nuostatas, gyvavusias modernistiniu laikotarpiu ar net buvusias jo filosofiniu kertiniu akmeniu. Iš tikrųjų griežta filosofine prasme ši modernumo pabaiga taip pat turi reikšti ir pačios estetikos ar apskritai estetikos pabaigą: juk ten, kur ši viską persmelkia, kur kultūros sfera taip išsiplečia, kad viskas tampa vienaip ar kitaip sukultūrinta, tradicinis estetikos (ar net kultūros) išskirtinumas ir „ypatingumas" neišvengiamai susidrumsčia ar net visai išnyksta.

Tačiau estetikos sugrįžimas (kaip anksčiau buvo sakyta) tarsi eina ranka rankon su lygiai taip pat plačiai išgarsinta politikos pabaiga postmodernioje eroje. Šiam paradoksui reikia dialektinio paaiškinimo, kuris būtų susijęs su meninės autonomijos, meno kūrinio ir jo struktūros pabaiga. Nes sykį jau niekas neįsižiūri į pavienius kūrinius jų formos ar vidinės sąrangos atžvilgiu, lankymuisi muziejuje reikalinga sąlygiška žvalga, kai praeinant su-

* Nematyta, nepasakyta *(pranc.)*.

renkami vieno ar kito paviršiaus spalvų tvykstelėjimai, benjaminiškai išsiblaškius formų fragmentai leidžiami pro akis, faktūra atpažįstama tarsi šnairomis, akies krašteliu, kūrinio gelmės skrieja nenustatytais keliais, o erdvė aplink jus lyg sapne susikaupia ir išsisklaido. Tokiomis sąlygomis estetinis dėmesys perkeliamas į patį stebėjimą ir suvokimą, atsisakant ankstesnio jį struktūrinusio objekto ir grįžtant į subjektyvumą, kur tarsi pateikiama atsitiktinė, tačiau plačios apimties pojūčių, juslinių duomenų dirgiklių bei visokiausio pobūdžio jaudiklių atranka. Tačiau kūnas nėra atgaivinamas, kad būtų aktyvus ir savarankiškas, jis veikiau transformuojamas į pasyvų, paslankų „fiksacijos" lauką, kuriame apčiuopiamos pasaulio atkarpos įsileidžiamos ir vėl išmetamos į nuolatinę nenuoseklią hipnotinės sensomotorikos tėkmę.

Būtent šiuo nauju postmodernių pojūčių gyvenimu remiamasi kaip estetikos atsinaujinimo įrodymu, o konceptuali fikcija ar aliuzija tuomet jau atgaliniu būdu pasitelkiama vertinti naujuosius darbus, kurie tarnauja kaip geriausios dingstys blykčiojančiai tos estetikos žaismei ir mankštai. Čia ankstesnė estetika aukštinama kaip suvokimo intensyvinimas, nelyg mėtymas aukštyn žemyn: tai gali aprėpti įdomius svarstymus apie „didingumą" (patyrusį naują „postmodernų" atgimimą iš esmės kitokiame vaidmenyje nei tas, kurį jis atliko modernizme), apie regimybę ir „slėpiningumą" – dabar laikomus ne vien grynai estetiniais modalumais, o ir vietiniais „intensyvumais", atsitiktinumais pošiuolaikinio gyvenimo tąsoje, lūžiais ir spragomis suvokiminėje vėlyvojo kapitalizmo sistemoje. Kalbama ne apie šios naujos patirties sistemos „atmetimą", juo labiau ne apie jos moralinį pasmerkimą vardan kokios nors vertybės iš praeities. *Hic Rhodus, hic salta!** – kaip mėgdavo sakyti Marxas, šitai yra mūsų pasaulis ir mūsų žaliava, vieninteliai, su kuriais galime dirb-

* Čia Rodas, čia šok, t.y. parodyk, ką moki (*lot.*, pagal Ezopo pasakėčią).

ti. Tik geriau į šitai žiūrėti be iliuzijų, aiškiai ir tiksliai žinant, su kuo susiduriame. Dabartiniai estetikos atgimimai nelinkę to imtis, jie veikiau pateikia įmantrią tradicijos apologiją ir išplėtoja sudėtingus argumentus apie jos nesiliaujantį aktualumą. Kai kuriuos tų argumentų dabar ir apžvelgsime.

III

Veikalai, kuriuos aš turiu galvoje, daugiausia yra europietiški ir labai vertingi, sugėdinantys tokią reakcingą amerikietišką veiklą, kaip Hiltono Kramerio *New Criterion* leidimą. Neabejotina, kad jų siūlomas „grįžimas prie estetikos“ turi politinių prasmių kitokiame, europietiškame, kontekste, nes, kaip ir Kramerio žurnale, čia su palengvėjimu atsidūstama, pasibaigus septintajam dešimtmečiui, o po to ir pačiam Šaltajam karui su jo privalomomis ideologinėmis kovomis. Tačiau tie veikalai kyla iš tradicijų, pagal kurias estetikos apmąstymai buvo filosofinio dėmesio centre, o ne, kaip antiintelektualioje Amerikos kultūroje, geriausiu atveju nesvarbus laisvalaikio užsiėmimas.

Tad Karlas Heinzas Bohreris savo nepaprastoje knygoje *Staigumas*[12] stengiasi atskleisti tikrąjį Nietzsche's supratimą ir teigia, kad estetinė patirtis gali būti už istorinio laiko ir kad šioje srityje istorinis mąstymas yra nesvarbus, šitaip nustatydamas Adorno prieš jį patį ir sumaniai reabilituodamas neistorines Heideggerio darbų dalis (kitoje knygoje – apie Ernstą Jüngerį – net dar ryškiau).

Taigi šie darbai estetikos atgimimą linkę sieti su paties didžiojo modernizmo atgimimu; jų argumentai bando pagrįsti įžūlų Jeano François Lyotard'o tvirtinimą, esą „postmodernizmas“ eina ne po modernizmo, o prieš jį ir parengia jo naują iškilimą ir kažkokį naują, istorijos atžvilgiu netikėtą kadaise buvusio aukštojo modernaus meno Naujumo sužydėjimą. Tačiau aš norėčiau paro-

dyti, jog čia ant kortos pastatytas visiškai kitoks „sugrįžimas", nors ir kokia apgaulinga būtų jo išvaizda.

Prancūzijoje gyvybinis modernumo, jo estetikos ir filosofinių apmąstymų šaltinis aptinkamas ne filosofiniuose tekstuose, o nukalusio patį žodį „modernumas" Baudelaire'o darbuose; ir poetinė jo veikla, ir teorija žodžiui modernus (visomis Europos kalbomis) suteikia nenykstančio atgarsio ir svarbos. Tad tarsi grįždamas prie Baudelaire'o, Antoine'as Compagnonas žengia pavyzdinį teorinį žingsnį nuostabiame teoriniame performanse, kuriame apverčiami tradiciniai modernistinės literatūros istorijos naratyvai. *„Penki modernybės paradoksai"*[13] dėstomi bravūriška hegeliška forma, kurioje pavadinimo penketas tampa penkiomis ryškiomis istorinės eigos pakopomis nuo pirmojo intuityvaus Baudelaire'o modernumo iki pat painaus postmodernumo pliuralizmo, tačiau jame Compagnonas pasilieka teisę įžvelgti blyksnius tikresnio sugrįžimo prie Baudelaire'o ir prie pradinio „modernizmo" dvasios.

Penkios jo temos ar pakopos yra šios: „naujumo prietaras, religinis įtikėjimas ateitimi, teorijos (ar teoretizavimo) manija, potraukis prie masinės kultūros ir aistra ardomajai veiklai [turint galvoje kritinius ir negatyvius šiuolaikinės „teorijos" bruožus]"[14]. Šią seką – aiškiai palaipsnę degradaciją – ima pagunda suprasti kaip kokį nors antimodernistinį argumentą: bet šitaip būtų neatsižvelgiama į autentiškumo bei iškraipymo dialektiką, pagal kurią, pavyzdžiui, autentiškesnės Baudelaire'o ir Nietzsche's modernumai yra deformuojami ir jų duotos pamokos pamažu pamirštamos. Jei požiūris yra antimodernistinis, vadinasi, jis lygiai taip pat gali būti apibūdinamas kaip antipostmodernistinis, nes postmodernizmas suprantamas kaip paviršutiniška žiniasklaidinė, dekoratyvi produkcija ir iš esmės lengvabūdiškas meno istorijos (net architektūros istorijos) tarpsnis. Dialektinis vingis čia atsiranda todėl, kad manoma, jog istorinė postmodernumo misija esanti diskredituoti paties modernumo (kaip jis tradiciškai suprantamas)

žalingesnius aspektus bei raidas. Vadinasi, čia Compagnonas ne taip pranašiškai kaip Lyotard'as, bet įtikinamiau ir išradingiau užtikrina viltį, kad postmodernusis laikotarpis galbūt dar išgrįs kelią labiau autentiškos ir tikrai modernistinės estetikos sugrįžimui.

Kitas esminis dialektinis Compagnono argumentavimo būdas yra nukreiptas į avangardo reiškinį, kurį drauge su Peteriu Bürgeriu jis nori iš esmės atskirti nuo „normalios – paradigminės" meno produkcijos: tad didžiuosius pavienius modernistinius rašytojus ir dailininkus (sekančius paties Baudelaire'o pavyzdžiu) reikia griežtai atskirti nuo tų avangardinių judėjimų, kurių brandus pavidalas beveik visuotinai tapatinamas su siurrealistais. Bürgeriui avangardas nužymi momentą, kai menas prasiveržia į savivoką – ima suvokti savo veiklą ir kritikuoti jį palaikančias institucijas, o Compagnonui avangardas paprasčiausiai reiškia atsiskyrimą nuo paties meno ir smukimą į tą intelektualų politiką, kuria jis pakeičiamas. Tai gana tradicinis estetizmo požiūris (pavyzdžiui, jo laikėsi Adorno) ir save patenkinantis bei nesufalsikuojamas teiginys, nes pakanka tik išvardyti tuos ortodoksinius siurrealistus poetus ir dailininkus, kuriems Compagnonas linkęs nepripažinti jokių estetinių nuopelnų, ir iš jų išskirti didžiąsias išimtis, – tarkime, Massoną ar Maxą Ernstą, – kurių laimėjimai tada aiškinami tuo, kad jie nusisuko nuo avangardo politikos ir grįžo prie tikrojo meno.

Šiaip ar taip, šie skirtingumai dabar leidžia kritikui atskirti tikros estetinės produkcijos autentiškumą, pradedant pačiu Baudelaire'u bei Cézanne'u ir baigiant Beckettu bei Dubuffet, nuo meno neautentiško nusavinimo kitiems tikslams, kurį ir pagrįs penkios Compagnono temos ir pakopos.

Pirmojoje pakopoje svarbiausias procesas tas, kad Baudelaire'o pirmieji meno santykio su dabartimi požymiai nusmukdomi iki grynos Naujumo sąvokos. Šiam gyvybiniam skirtingumui įrodyti pateikiama dviprasmiškiausia Baudelaire'o esė „Šiuolaikinio

gyvenimo tapytojas“* ištrauka, kurioje poetas-teoretikas tikrą modernųjį meną apibūdina kaip tokį, kur pralekianti efemeriškos istorinės akimirkos tikrovė kažkaip susiejama su tolygiu atsidavimu amžinai ir nekintamai formos viešpatijai: šitai, kitais (paties Baudelaire'o) žodžiais tariant, reiškia „iš laikinumo ištraukti amžinybę“, vadinasi, kaip tik modernusis dailininkas laikinume pirmiausia aptinka amžinumą. „Modernumas, – pasak visiems žinomos Baudelaire'o minties, – tai pereinamoji, kaičioji, atsitiktinumams pavaldi meno dalis, kita jo dalis yra amžina ir nekintama.“ Todėl nesusipratimas (bet turintis rimtų pasekmių) yra manyti, jog čia meninis modernumas apibrėžiamas tik laikinumu ar „naujumu“: sekant Baudelaire'u, tai derėtų suprasti kaip tam tikro „buvimo pasaulyje“[15] išradimą ir įvaldymą, menininkams ieškant „ne naujumo, o dabarties“. Šiame taške Compagnono analizė kertasi su Bohrerio analize (anksčiau minėta), kur laikiškasis „staigumas“ *(Plötzlichkeit)* nužymi kaip tik tokį buvimą pasaulyje, kurio negalima paaiškinti vien istoriniu naujoviškumu, nors jis ir gali išreikšti tam tikrą „belaikį“ heidegerišką istoriškumą. Manau, toks argumentas pražiūri klausimą apie socialines ir istorines prielaidas atsirasti tokiam „moderniam“ buvimui pasaulyje, o pagal antrąją to argumento dalį išeina, kad tai yra Baudelaire'o visuomenės naujovė, tokia forma nesireiškusi ankstesniais istoriniais kultūrinės ir socialinės organizacijos tarpsniais. Net galimybė ištrūkti iš istorijos (jei tokios esama) yra istorinė galimybė; atrodo, ir Bohreris, ir Compagnonas, norėdami atverti savo „belaikę“ estetiką grynajam klasicizmui, turi pamiršti savosios diskusijos apie modernumą istorines ribas.

Tačiau pripažinus pradinį dabarties atskyrimą nuo Naujumo, gana logiškai seka neišvengiami neautentiško modernizmo nuosmukio, progresuojančio dekadanso tarpsniai. Nes Naujumas ir jo

* Orig. „Le peintre de la vie moderne“.

atsiskyrimas nuo tradicijos greitai atsiskleidžia kaip įsipareigojimas ne dabarčiai, bet *ateičiai*. Todėl jis greitai paskleidžia melagingus pasakojimus apie meno raidą apskritai, kuriuose diskredituota buržuazinė pažangos vertybė slapčiomis ar nelabai slapčiomis įkurdinama estetinėje sferoje. Dėl to atsiranda Compagnono teisingai vadinamas „ortodoksinis modernios tradicijos naratyvas“, kurio pavyzdys yra Clemento Greenbergo darbai ir kuris atpasakojamas pastarojo santykyje su pokariniu Šiaurės Amerikos abstrakčiuoju ekspresionizmu (neužsimenant apie istorinį Greenbergo teorinio darbo būtinumą – išgalvoti amerikietišką teleologinį mitą, kad Marshallo plano metu būtų išsivaduota iš europietiškų, ir ypač paryžietiškų, meno institucijų įtakos)[16]. Čia Compagnono kritika Greenbergo atžvilgiu eina išvien su šiuolaikiniu antiistoriškumu, kuriam būdingas nepasitenkinimas adaptuotais senų bei naujų istorijos vadovėlių metapasakojimais ir naujų analizės būdų susiejimas su senesniais genetiniais bei evoliuciniais vertinimais. Tačiau Compagnono diagnozė šiuolaikinių mokyklų visuotinį nepasitikėjimą meno istorijos istoriniais dalykais paremia užmaskuota jų apologija: „Ortodoksinis naratyvas visad rašomas kaip jo siekiamos kulminacijos funkcija – štai čia jo teleologinis aspektas – ir padeda įteisinti šiuolaikinį meną, kuris dedasi nutraukęs ryšį su tradicija, štai čia jo apologetinis aspektas“[17].

Bet dabar tokiems naratyvams tarsi reikalingas konceptualus turinys ir tematika, kad jie būtų išdėstomi šūkiais ir kad jiems būtų suteiktas ideologinis pagrindas: tokia funkcija tenka avangardui, kai ateities miražą paremia tokie atstovai, kaip Bretonas ir jo pasekėjai, grynai poleminiu savo avangardinės misijos įtūžiu. Compagnonas teigia – ir tai, ko gero, drąsiausias jo paradoksas, – kad Cézanne’as ir Baudelaire’as nesirėmė jokia teorija: „jie savęs nelaikė nei revoliucionieriais, nei teoretikais“[18]. Tai posūkis, leidžiantis Compagnonui savo polemiką dėl estetikos susieti su dabar Prancūzijoje, taip pat ir JAV kilusia reakcija apskritai

prieš teoriją. Čia žodis „teorija“ tylomis aprėpia viską – nuo radikalizmo iki filosofinių apmąstymų, nuo marksizmo iki poststruktūralizmo, nuo literatūros teorijos iki „kritinės teorijos“, nuo sociologijos iki istorijos filosofijų: žodžiu, viską, kas nūdien neleidžia universitetų humanitariniam darbui nusiristi iki vaikiškų žaidimų, skirtų nekaltoms ir dekoratyvioms amžinosioms vertybėms ir formalizmams (vėliau parodysiu, jog Baudelaire'as savo „amžina ir nekintama“ tikriausiai ne tai turėjo galvoje).

Dvi Compagnono diagnozės savybės yra patikimos ir būtinos išsaugoti: pirmoji – tai jo tvirtinimas apie sąsają tarp teorinio meninės produkcijos įteisinimo (pavyzdžiui, manifestu) ir jos pavertimo „metodu“ ar, kitaip tariant, keliomis pavienėmis ypatybėmis ar atlikimo būdais[19], kurie tuomet gali tarnauti kaip estetinės propagandos tema ir būti laikomi tikrai revoliuciniais (ne taip svarbu, ar menine, ar politine prasme). Tačiau toks nuskurdinimas iki gryno atlikimo būdo ir technikos turėtų daug užgriebti, kad paaiškintų avangardiniam menui primetamą vienmatiškumą.

Tuomet suvokimo atžvilgiu galima priminti, kaip šios rūšies menas „lieka neatskiriamas nuo jį teoriškai pateisinusio intelektualaus diskurso“[20]: čia teigiama ne tik, kad avangardinis menas eina po jam reiškiamos teorinės apologijos, bet kad jis taip paverčiamas paprasčiausiu teorijos pavyzdžiu. Bet aš manau, kad Compagnonas čia, be to, užsimena apie naujo pobūdžio suvokimą, kai jutiminė, ankstesnės estetikos, sfera kažkaip suliejama su sąvokine ar teorine sfera; būtų labai įdomu išplėtoti tokių sumišų reakcijų fenomenologiją (anksčiau minėtas konceptualusis menas pateikia mums vieną tokią ryškią atmainą); tačiau, kaip paprastai ginant teoriją nuo empirizmo, neįtikėtina, jog galima įsivaizduoti esant suvokimo formas, kurios būtų grynai jutiminės ar net grynai estetinės. Tuo tarpu mes išmokome įtariai žvelgti į pačią „grynumo“ ar „išgrynintumo“ idėją kaip teisėtai gintiną ar stiprintiną normą.

Paskutiniai du skyriai yra schematiškesni ir dviprasmiškesni, nes jie greitomis mus atveda į moderniuosius laikus ir pagaliau į patį postmodernizmą. Pirmajame jų teigiama, kad naujasis masinės kultūros (tarkime, popmeno) pripažinimas paprasčiausiai reiškia, jog visiškai neautentiškas menas pabunda ir ima įsisąmoninti glaudžiai bendrininkaująs su rinkos sistema ir prekine forma: tokia logika primena aukai metamą kaltinimą, ypač prisiminus, kaip Peteris Bürgeris tokį refleksyvumą suprato kaip teigiamą dalyką, moderniajam menui įsisąmoninant savo paties kūrimo sąlygas. Adorno išties manė, jog modernaus meno ypatingumas glūdi jo konfrontacijoje su prekine forma, kad ir priešinantis jai ir iš naujo nusavinant jos esminį sudaiktėjimą. Tačiau tokia interpretacija leidžia Compagnonui apdairiai dalyvauti kitoje šiuolaikinėje Šiaurės Amerikos kultūrinėje-politinėje diskusijoje, būtent konservatorių išpuolyje prieš vadinamųjų kultūros studijų pavojus. Ką kita galėtų reikšti dviprasmis jo klausimas: „Ar modernaus meno liga, tiesą sakant, jo prakeikimas nėra jo visad jaučiama pareiga kelti estetinius klausimus kultūros kalba?“[21]

Po to teorija vėl pasirodo paskutiniame skyriuje, kur paskutinis modernumo dekadanso etapas tapatinamas su griaunamosios veiklos ir kritikos retorika, o į kritiką dabar žvelgiama kaip į galutinę anksčiau pasmerkto „ortodoksinio naratyvo“ formą. Taigi teorija šioje istorijoje epizodiškai pasirodo du kartus: pirmą sykį prisidengusi avangardiniu manifestu, kuriame dar buvo palikta vietos ir tam tikrai meninei kūrybai (kad ir netikrai), ir galiausiai čia, visiškai išsiskleidusioje postmodernybėje, kai literatūrai ir menui (kaip įsivaizduojama) iš tikrųjų skiriama antraeilis vaidmuo, o gal net tik papildoma funkcija (galima išgirsti įprastinių konservatyvių skundų aidus, esą mūsų studentai skaitą ne Proustą, o Derrida, jeigu jie apskritai ką nors beskaitą). Tačiau griaunamoji veikla ir kritika lydėjo modernųjį meną per visą jo gyvavimą ir, be abejo, gali būti aptinkama Baudelaire’o buržuazijos siaube. Taip

vėlai įvesti šį motyvą į žaidimą, vadinasi, išjuokti Kramerio teiginį, kad modernieji menininkai visad buvo kapitalizmo „lojali opozicija". Toliau einantis radikaliems intelektualams būdingo domėjimosi tokiomis vertybėmis (t. y. griaunamąja veikla ir kritika) pasmerkimas yra nekąįdomesnis nei antroji to teiginio pusė, klasikiniam konservatyviųjų intelektualų *ressentiment** nepripažįstanti jų teisėtos vietos vis dar iš esmės liberaliame kultūros isteblišmente: abiejose pastabose esama tiesos, bet intelektualui nelabai dera jas pateikti.

Tačiau, kaip buvo sakyta, šios apgailėtinos istorijos bent jau galima laiminga pabaiga: juolab kad postmodernizmas pasirodė scenoje apsiginklavęs modernistinės teleologijos pasmerkimu, tad gali būti suprantamas kaip neigimas būtent tų savybių, kurias Compagnonas sieja ne su tikru modernizmu, o su avangardu: „Istoriniai avangardai, nihilistiniai ir futuristiniai, visuomet vadovavęsi viena ar kita teorija, buvo įsitikinę, kad meninė raida turėjo prasmę; bet septintojo dešimtmečio popmenas ir aštuntojo dešimtmečio visiškas estetinis leistinumas atleido meną nuo būtinumo atsinaujinti"[22]. Tad pagaliau dabar tikrai gali būti atsisakyta Naujumo fetišizavimo, maniakiško rūpinimosi ateitimi, pačios meno teorijos aukštinimo: „postmodernus sąmoningumas dabar mums leidžia perinterpretuoti moderniąją tradiciją, nebežvelgiant į ją kaip į tam tikrą istorijos konvejerinę juostą ir didįjį Naujumo žygį"[23].

Taigi Compagnonas ir kiti pripažįsta postmodernumui bent vieną įsivaizduojamą teigiamą funkciją: apvalyti moderniąją tradiciją nuo jos antiestetinių ar transestetinių motyvų, išgryninti nuo viso, kas joje buvo protopolitiška, istoriška ar net kolektyviška, vėlei įteigti meninę kūrybą esant nesuinteresuotą estetinę veiklą, kokia tam tikra buržuazine tradicija (bet ne pačių menininkų tradicija) visada ją ir laikė. Kiti, pažangesni, postmodernumo bruo-

* Pagieža *(pranc.)*.

žai – jo populizmas ir pliuralizuojantis demokratizavimas, ištikimybė etniškumui, plebėjiškumui ir feminizmui, jo antiautoritariškumas ir antielitiškumas, visiškas anarchizmas, būtent jo antiburžuaziniai bruožai – šie, žinoma, turi išnykti. O jiems išnykus, ima ryškėti visiškai naujo estetizmo apybraižos, naujas sugrįžimas prie tradicinių grožio sampratų (jų išlieka net paties Baudelaire'o kūryboje).

Bet prieš žengiant šį paskutinį žingsnį, būtų pravartu šiuolaikinę Compagnono analizę (kurią, nepaisant jo paties nuomonės šiuo klausimu, turime priskirti iš esmės postmodernių tekstų kategorijai) sugretinti su vienu autentiškiausių, tik gal pavėlavusių modernaus sąjūdžio dinozaurų André Malraux *Tylos balsais*. Šis veikalas vis dar reiškia didžiausias teises į metafizinę modernaus meno (ar apskritai meno) prigimtį tokiais būdais, kurie visiškai nesuderinami su postmodernumo teorija bei vertybėmis. Aišku, jog Malraux veikalo „humanizmas" *(„la force et l'honneur d'être homme"*)*, taip pat jo iškilminga retorika šiuolaikinei publikai negali patikti. Kita vertus, Malraux panestetizmas, jo išsamus ir visuotinas žmogiškojo meno – nuo pat urvinių piešinių – perkėlimas į naują pasaulinės civilizacijos „įsivaizduojamą muziejų" užbėga už akių visokiems šiuolaikiniams „grįžimams prie estetikos", kurie pateikiami – tarkime, Compagnono ar Bohrerio darbuose – po kažkokio atgimusio aukštojo modernizmo ženklu. Tačiau pastarajam Malraux skiria kur kas sudėtingesnį vaidmenį (būtų galima paprieštarauti, jog šiuolaikiškesnį meną – patį abstraktųjį ekspresionizmą, juo labiau popmeną ir jo tęsinius – ten, kur apie juos apskritai užsimena, Malraux tiesiog įtraukia į moderniąją paradigmą: kitaip tariant, čia niekas neatitinka to, kas vėliau tapo postmodernumu).

Bet būtent šis išplėtimas to rinkinio, kuris dabar mūsų laiko-

* Jėga ir garbė būti žmogumi *(pranc.)*.

mas menu (o Malraux teorija apie formų „metamorfozę“ laiduoja kultinių bei religinių elementų, gyvavusių anksčiau už visas koncepcijas apie pasaulietinį meną, „modernią“ transformaciją į „meno kūrinius“), Malraux argumentuose nulemia teorines problemas, neturinčias atitikmenų anksčiau minėtuose šiuolaikiniuose traktatuose apie estetiką. Juo labiau, kad greta senųjų ikiestetinių formų susigėrimo į Vakarų pasaulietiškas kategorijas taip pat iškyla ideologiniu požiūriu jam svarbus klausimas apie metafizinę tokių ikivakarietiškų kultūrų dvasią (ir religijų, apie kurias jos telkėsi): pirmiausia pavojuje atsiduria skirtumas tarp kultūrų, teigiančių žmogiškąjį gyvenimą (nuo pirmųjų graikų *Kouroi** šypsenų septintame amžiuje), ir tų (kaip actekų ar net krikščionybės, paremtos nukankinta dievybe), kurios jį neigia ir atskleidžia nihilistinį impulsą, akivaizdžiai nesuderinamą su humanistiniais „įsivaizduojamo muziejaus“ principais.

Greta vertybės problemos esama būdingų pačiam Malraux modernizmui bruožų, kurie tarsi nepritampa prie jo schemos ar nėra reikšmingi (ir kurie visiškai neiškeliami Compagnono modernumo vertinimuose). Pirmų pirmiausia tai įsitikinimas dėl mašinų ar modernios technologijos esmingiausios modernybės: Malraux, kaip ir daugelis kitų jo modernistų amžininkų, – nuo futuristų iki Brechto, – džiūgavo, žavėjosi mašinų amžiumi, šlovino lėktuvą ir fotografiją, tanką ir automobilį, radiją ir panoraminę perspektyvą ar vaizdą iš oro. Mano nuomone, galima išties įtikinamai teigti, kad modernistinis Novum Bohrerio/Compagnono „buvimą pasaulyje“ susieja su jiems svetimu žavėjimusi technologija ir žavėjimusi mašinomis, kuris kaip slaptas modelis ar prototipas įsispaudžia grynai estetinėse modernumo naujovėse (ir aš manau, jog tai netiesiogiai gali būti pastebėta kūryboje net tokių rašytojų kaip Proustas, kurie tarsi nėra užsikrėtę technologiniu entuziaz-

* Kouros – jaunuolis *(gr.)*; kalbama apie dideles akmenines jaunuolių statulas, graikų imtas kalti VII a. pr. Kristų pagal egiptiečių modelį.

mu). Tačiau būtų labai svarbu nurodyti, kad šios ypatingos modernistinės technologijos istorinis savitumas, kylantis iš antrosios arba pramoninės kapitalizmo stadijos, savo poveikiu yra visiškai kitoks nei kibernetinė ir atominė postmodernybės technologija, nepaisant lyg ir panašių žavėjimųsi.

Tuo tarpu technologinė paradigma – jau esanti Baudelaire'o kūryboje, tačiau praleidžiama Compagnono idealioje autentiškojo modernumo pakopoje – nusitęsia į Malraux vėlyvąjį golizmo ir estetizmo tarpsnį ir išmoningai įaudžiama į argumentus ir į patį *Tylos balsų* konceptualų audinį. Viena, kaip rodo didžiulis pirmasis tos knygos skyrius, pačios minties apie tam tikrą „įsivaizduojamą muziejų" pagrindinė išankstinė sąlyga buvo fotografijos kaip naujos technologinės priemonės egzistavimas. Bet ši pradinė technologinė prielaida po to yra pasisavinama ir įtraukiama į patį Malraux istorinio pasakojimo turinį, ne tik gerai žinomo XIX a. vykusio fotografijos ir tapybos varžymosi atžvilgiu, bet pirmiausia fotografiją transformuojant į naująjį siužetinį kino meną, – kurio pasirodymas buvo lemiamas Malraux teorijai ir praktikai ir kuriam nuo tol perduodamas siužetinis tapybos žibintas su lemtingomis pasekmėmis menui, dabar mūsų laikomam moderniu: „pirmoji modernaus meno savybė yra nesivadovauti pasakojimu"[24].

Iš šios būdingos negatyvios ir pozityvios dialektikos pirmiausia atsiranda vakarietiško ir europietiško modernistinio meno savitumas, kuris dabar turi užimti savo vietą greta „humanistinių" ir nihilistinių ikimoderniųjų menų, dar labiau apsunkindamas pagrindinę Malraux teorinę problemą: tenka išspręsti ne tik šį prieštaringumą, kad nepasaulietiški kitų kultūrų bei religijų „menai" būtų priimti į „įsivaizduojamą muziejų", bet ir šventumo ir pasaulietiškumo, tūkstantmečių kulto objektų ir šios ypač modernios veiklos prieštaringumą, kai gilumininiu tapybos turiniu tampa ji pati, tarp savęs ir praeities menų atverdama tarsi neperžengia-

mą prarają. Bet šitaip daro ir pasaulio religijos: ir prie Malraux teorinių sunkumų prisideda neišnaikinami istoriniai pertrūkiai.

Pasitelkęs „Absoliuto" sąvoką, Malraux perkerta šiuos įvairius mazgus: Absoliutu, labai panašiai kaip ir knygoje *Žmogiškasis būvis (La Condition humaine)*, laikomas visoks autentiškas žmogiškų būtybių susidūrimas su savo pačių baigtinumu ir mirtimi. Ši transistorinė Absoliuto koncepcija siekia to, kas neįmanoma, kas veda nuo nihilizmo į bet kokį trapų humanizmą, nes ir viena, ir antra yra susidūrimo su mirtimi būsenos, o jų susiliejimas jau buvo išpranašautas reikšmingo Perkeno pastebėjimo *Karališkame kelyje (Voie royale)*, kad *„il y a aussi quelque chose de ... satisfaisant dans l'écrasement de la vie..."** Taigi pasaulietiškas „modernizmas" ar modernusis menas dabar gali būti įtrauktas į šį didžiųjų absoliutų sąrašą; ir aš šį vis dar įspūdingą darbą taip ilgai nagrinėjau dėl to, kad prieičiau tą vietą, ties kuria paradigminis modernistinis estetizmas būtinai baigiasi transestetiniu matmeniu. Tad Malraux „Absoliutas" patvirtina Adorno mintį – „kai menas suvokiamas grynai estetiškai, jis nebegali būti iki galo suvoktas net estetiškai"[25] – ir priekaištauja tiems nūdienos sugrįžimams prie estetikos, kurie stengiasi pastarąją išgryninti, išraudami visa, kas jų šlovinamuose darbuose yra užestetiška.

Bet šią mintį galima išreikšti ir visai kitokia terminologija: man rodos, jog Malraux estetinę Absoliuto koncepciją taip pat galima įtraukti į Didingumo sampratą, nes ši pamažu tapo pagrindiniu modernizmo varikliu nuo romantinio laikotarpio. Prisiminkime, kad Didingumo funkcija buvo pakeisti grynai dekoratyvias formas, priskiriamas priešingai sričiai – Grožiui, kurio savybės labiausiai rūpi tradicinei estetikai ir tradicinei meninei kūrybai. Tačiau tokiu atveju „sugrįžimai" prie modernios ir „grynosios" ar tikrosios estetikos labiau atsiskleidžia kaip daugybė Grožio for-

* Net ir gyvenimo žlugime yra kažkas teigiama (pranc.).

mų, o ne kaip šiuolaikinės modernistinio Didingumo atmainos, o pati postmodernizmo estetika gali būti apibūdinama tik kaip įvairių modernistinių pretenzijų į „didingumą" pakeitimas kuklesne ir dekoratyvesne veikla, kurioje jutiminis grožis vėl tampa dalyko esme. Aš pasistengsiu tai įrodyti paskutiniame skyriuje.

IV

Dabar panagrinėkime, kokios yra „estetikos sugrįžimo" vizualinės pasekmės šiuolaikinio filmo vaizdinei produkcijai, kur Grožio vilionės ir estetizmo ideologija, matyt, atlieka atnaujintą, o gal ir istoriškai modifikuotą vaidmenį. Norėčiau pirmiausia panagrinėti filmų kūrėjus – anglą (Dereką Jarmaną), afrikietį (Souleymane'ą Cissé) ir meksikietį (Paulį Leducą), prieš apžvelgdamas paskiausias europietiškos aukštosios kultūros sėkmes ir dar kartą imdamas gvildenti painų klausimą apie šiuolaikinius istorinius filmus (kuriuos kitur vadinu „nostalginiais filmais"). Toks sprendimas yra susijęs ne su asmeniniu įspūdžiu, o veikiau su išraiška bendros padėties, į kurią vienaip ar kitaip reaguoja tie režisieriai ir kuri yra paskleidžiama bei perteikiama tarptautinių kino festivalių kultūros, nūdien sudarančios globalizacinį filmų produkcijos lygmenį (nes šioji stengiasi oponuoti ir pateikti alternatyvas tokiai pat globaliai JAV komercinių filmų eksporto sistemai).

Labiausiai išplatintas Dereko Jarmano filmas *Caravaggio* (1986) ir turiniu, ir forma atstovauja grynai *tapybiniam* metodui, jame, kaip ir Godard'o *Aistroje* (*Passion*, 1982), gerai žinomi, bet vis dar jaudinantys tapybos darbai kaitaliojami su juos mėgdžiojančių ir neva jiems pozuojančių aktorių kūnų gyvaisiais paveikslais. Formos atskyrimas nuo turinio, numanomas iš gyvojo paveikslo, kuriam pozuoja aktoriai, patvirtina bei sustiprina simuliakrines paties filmo vaizdines savybes, atkuriant kaž-

kokį „tikrą pasaulį", o šis vizionieriškas pastatymas yra tik sąlygiška to pasaulio vaizdinė forma.

Tokių vaizdų seka – pilkšvai melsvas kambarys ir jame sustingusi figūra violetiniais drabužiais, išblyškę nelyginant lavonai kūnai greta ryškiai raudono rūbo, dūžtančio ąsočio šukės ar apelsinų indas, dūmas, prasiskverbiantis iš tipiškos padugnių smuklės, religinė procesija ar peiliais besikaunantys banditai – tie pribloškiantys kadrai, kurie savo kaita vienas kitą įrėmina, kontrastingumu kuria ir išryškina vienas kitą, savo formaliąja logika yra itin statiški. Jie ne tik apsunkina siužetą, – tokį, koks jis yra, – jie išverčia jį išvirkščią, ir biografinė veiksmų bei įvykių seka tampa gryna reginių dingstimi. Filme tai įrėžta kaip tam tikras nuobodulys – pozuotojų nuobodulys, dailininko studijoje besitrainiojančių, snūduriuojančių ir vis laukiančių, kada dailininkas pasirinks tinkamą kampą ar spalvų kontrasto atspalvį, nuobodulys; dar giliau tai įrėžta dailininko gyvenime, kuris yra ne kas kita, kaip laiko žymėjimas, laukimas tarp tapybos seansų, esančių kažkur anapus žmogiško laiko ar praktinės veiklos. Šitai ir yra visų paradoksaliausia – juk kalbama apie konkretų tapytoją, kurio liūdnai pagarsėjęs gyvenimas iš tiesų yra nuotykių bei krizių pavyzdys, Villono ar Genet atitikmuo dailės sferoje! Nuobodulys čia galiausiai yra ženklas, jog atsitraukiama nuo istorijos, o klasikinis siužetas dabar tampa jos alegorija. Net seksas ir smurtas – kitur pagrindiniai vizualinės masinės kultūros pornografijos elementai – netenka savo turinio nuo dailininko žvilgsnio, be paliovos estetiškai fetišizuojant begalinį pasaulinį nuobodulį. Išties nuobodulio priedas yra kaina, kurią nelyg tam tikrą atsidavimą „menui" žiūrovas turi mokėti anapus kontrkultūros užribio vėl pasirodančiai tikrai vaizdinio religijai (o kita prasme, be abejonės, žiūrovą šiame filme įkūnija nebylus, bukaprotis dailininko draugo – tarno personažas).

Bet aš dar nepaminėjau netikėčiausio šio filmo bruožo, jo magiškų-realistinių anachronizmų – girdime traukinį meilužių lovos

fone, stebime renesansišką pagrindinį veikėją triūsiant prie savo motociklo, kardinolą barškinant senamadę rašomąją mašinėlę, matome sceną, vaidinamą panašiame į urvą garaže priešais seną atvirą dvivietį automobilį, ar dvariškius šilkiniais puošniais apdarais kažką skaičiuojant portatyvine skaičiavimo mašinėle. Reikia pabrėžti, jog visa tai yra išplėsto žiniasklaidos suvokimo technologijos, aprėpiančios ir transportą, ir komunikacijas: itin sukoncentruoti ir po to pavienių įtaisų forma nukreipti į tapybinę praeitį šie demaskuojantys objektai yra čia veikiančių impulsų gilesnio komplekso simptomas, postmodernume pabrėžiantis estetikos ir technologijos sąsają bei atskleidžiantis dialektinį ryšį šitokio grožio supratimo ir aukštos technologijos struktūros, būdingos vėlyvajam kapitalizmui. Taip Jarmanas[26] demistifikuoja visai kitokią Tarkovskio mistiką, apie kurią kitoje vietoje[27] esu pasakęs, kad jo plačiajame ekrane nuostabiai pavaizduoti gamtos elementai – pažliugę liūnai, lietus, mirgančios liepsnos – patys yra suteikiančios galimybę juos atkurti pažangios technologijos inversijos: tad jie tikriausia prasme yra simuliakrai ir, norint tuos filmus išskirti ir demistifikuoti, kyla pagunda pasitelkti kitos tradicijos filmą. Turiu galvoje amerikietišką mokslinės fantastikos filmą *Soilento žaluma** (*Soylent Green*, Richardas Fleischeris, 1973) ir jo hipnotizuojančią eutanazišką eigą, kai šios mirusios, nualintos, užterštos ir per tankiai gyvenamos planetos, kur nebėra gryno oro, švaraus vandens ir gyvo augalo, piliečiai per paskutinį aukštos technologijos ritualą yra skatinami eiti į mirtį, valgydami didžiules *National Geographic* hologramas, vaizduojančias jau prieš šimtmetį žemėje išnykusį natūralų grožį.

Tačiau galima įsivaizduoti visai kitokią vaizdinę produkciją, ir ji nužymi filmų kūrėjo Souleymane'o Cissé posūkį nuo socialinio realizmo prie nepaprasto vaizdinio bei mitinio pasakojimo *Yeelin*

* Soilentas – šioje niūrioje ateities vizijoje iš numirėlių kūnų gaminamas maistas.

(*Šviesa*, 1987); šis filmas visame pasaulyje apstulbino žiūrovus vizualine didybe ir legendos jėga: blogas nelyg žmogėdra tėvas, turintis baisių magiškų galių ir patvirtinantis antropologų nuomonę, kad tikrieji šamanai išties buvę paranoidiniai šizofrenikai, nepermaldaujamai uja savo sūnų, taip pat norintį įvaldyti magiškas galias, tas sūnus stoja prieš tėvą paskutinėje dvikovoje, kurioje žūsta ne tik jiedu, bet per atominį sprogimą sunaikinamas ir visas organinis pasaulis – lieka tik dykuma. Įspėjanti atomazga, jos ekologinė potekstė aiškiai išreiškia tam tikrą šiuolaikinę intenciją; tuo tarpu mitinės priemonės leidžia vaizdinio galią įvesti tiesiai į pasakojimą, priešingai nei tai daroma Jarmano filmuose, ir režisuoti siužetą, kuriame patys veikėjai tampa gamtos jėgų ir stichijų reiškėjais. Tai išties daro nepaprastą įspūdį, o prisiminus Cissé socialinius filmus apie mūsų laikų Trečiojo pasaulio visuomenės krizes bei valstybinės valdžios represijas – ir estetizuojantį įspūdį visomis prasmėmis, kokiomis mes tik vartojame šį žodį. Viliuosi neatsiduos vakariečio apžvalgininko puritonizmu, jei pasakysiu, kad dėl šio filmo esu kiek sutrikęs, tačiau bent nusiraminau sužinojęs, kad ir mano draugai afrikiečiai taip jaučiasi. Mitai yra pseudopasakojimai, negalintys turėti nei išvadų, nei tikro šiuolaikiško turinio; atominis švystelėjimas šio filmo pabaigoje yra nusialinimo simptomas ir tam tikro ideologinio pralaimėjimo ar nesėkmės pripažinimas: modernistiniame tarpsnyje mitų panaudojimas (Thomas Mannas, T. S. Elioto esė apie *Ulisą*) teikė galimybę vieną siužetą, kurio užbaigimas keldavo struktūrinių keblumų, pakeisti kitu, o šią postmodernesnę „mitinę“ metodiką galimą suprasti kaip dingstį šiaip jau neišsprendžiamus pasakojimo prieštaravimus pakeisti vaizdu.

Ši vaizdo įteisinimo problema gerokai kitaip sprendžiama meksikiečių režisieriaus Paulio Leduco filmuose, ypač jo nepaprastame *Lotynų bare* (*Latino Bar*, 1990). Šis filmas nesigriebia jokių mitinių motyvų, tačiau dar labiau į pirmą vietą iškelia vaizdą –

nepaisant, kad jo garso takeliu be paliovos „plaukia“ populiari muzika, jame išsiverčiama visai be dialogo, taip ne tik priartėjama prie operinio MTV varianto, kurį naudoja Jarmanas, bet ir savitai ir ypatingai grįžtama prie nebylaus filmo dinamikos. Tačiau kadrų seka – ne kaip tos tradicijos garsiausiuose nebyliuose filmuose – iš specifinės ženklų sistemos ir bežodžių prislopintų fotografinio vaizdo kadrų nesukuria jokio pirminio siužeto. Veikiau ta seka pasižymi dviem dialektiškai skirtingais funkciniais stiliais: viena vertus, tai paprastas ir net stereotipinis pasakojimas apie meilę ir pavydą, smurtą ir kovą sudėtingame erdviniame kioskų, lūšnų ir smuklių labirinte ant Marakaibo molo, pasakojimas, kuriam nereikia žodžių; kita vertus, tai spalvų sistema, kuri skiriasi ir nuo grynos juodos ir baltos dinamikos, ir nuo akinančių spalvotojo kino efektų (jų pavyzdys yra kiti čia aptariami filmai). *Lotynų baras* yra sukurtas pritamsintų ir tariamų spalvų sistema, kurios vienintelis įsivaizduojamas atitikmuo galėtų būti atspalvių gama, su kuria kartkartėmis buvo eksperimentuojama nebyliojoje eroje. Vaizdas, išvaduotas iš sudėtingų siužetinių laiko eigų, kurias būtina perprasti, iššifruoti ir kiekvienu momentu atkurti, ima reikalauti kitokio dėmesio, jo gelmės ir gūdumos tarsi sukuria vizualinę hermeneutiką, o ją nuskaitanti akis eina prie vis gilesnių prasmės klodų.

Man rodos, čia mes galime apčiuopti visai kitokį potekstinį šventumo sugrįžimą nei nurodytame *Yeeline*, nes, telekamerai artėjant prie molo įrenginių detalių ir nuo jų tolstant, atsiveria vaizdas *candomble* ar *santeria** altorių su daugybe šventinių religinių niekučių, susipynusių su gausia augalų ir gėlių puošyba. Tad Leduco filmo vaizdiniai panašiai mėgdžioja tradicinio filmų pasa-

* Altorėliai, daromi ir nešiojami įvairių religinių apeigų metu; *candombe* – Lotynų Amerikoje išplitęs afrikietiškos kilmės karnavalinis šokis; *santeria* – Karibų baseino šalyse populiari tikėjimo atmaina, teigianti žmonių ryšį su dvasių pasauliu; be to, šitaip vadinamos gydomosios šventųjų statulėlės.

kojimo elementus, kaip *candomble* altorius pamėgdžioja krikščioniško altoriaus „aukštąją“ ar oficialiąją religiją, slaptomis decentruodamas ir destabilizuodamas eurocentrišką hierarchiją, sutelktą apie pagrindinio švento paveikslo ar skulptūros ašį – centruojantis ir įcentruotas vaizdavimas – ir už nutolusios nuo ašies ribos teikdamas archajišką ikiteocentrinės inversijos ir libidinės energijos išlaisvinimo galimybę.

Šiame kontekste Leducas mums yra pravarti gairė dėl jo plačiau žinomo Fridos Kahlo portreto filme *Frida* (1984). Šį kūrinį nejučiom persmelkia ir užvaldo visagalė postmodernioji puošyba (ji padeda šiuolaikinių socialinių judėjimų kultūros politikai vėl simboliškai pasisavinti Fridą). Taigi šis darbas yra naujos rūšies postmodernaus dokumentinio filmo pavyzdys, kurio formos savitumas lygintinas su „naujojo istorizmo“ ar naujos etnografijos savitumu, atsižvelgiant į ankstesnes kultūros istorijas ar ankstesnius antropologinius vertinimus. Visuose šiuose formų pokyčiuose ankstesnės „racionalios“ interpretacijos pakeičiamos estetiniu dėmesiu ir motyvacija, nors tai veikiau tekstualumo estetika, o ne gryno stiliaus ir išorės estetika (kaip kad XIX a. pabaigos estetiniame istorizme). Tarp kitų filmų, galinčių patvirtinti tokią naują formą, pažymėtume Isaaco Juliano kūrybą ir *Dulkių dukteris* (*Daughters of Dust*, Julie Dash, 1990).

Dabar norėčiau trumpai apžvelgti naujosios Grožio estetikos pėdsakus, einančius per kai kuriuos žemesnio lygio šiuolaikinius kino žanrus bei rūšis. Nekalbėsiu apie komerciniame kine vyraujančius vadinamuosius veiksmo filmus bei retkarčiais pasirodantį lyrinį užpildą, nors tai, ką vaizdžiai (ir nemoralizuojant) būtų galima pavadinti sekso-smurto-porno, išreiškia dabartinių estetinių požiūrių į laike apsireiškiančią absoliučią dabartį prastą karikatūrą. Mat šiuose filmuose, sutelktuose vien į paveikią sekso ir smurto dabartį, perteikiama įtampa, kurią būtų galima suprasti kaip kompensaciją už susilpnėjusį visokį pasakojamojo laiko pojūtį:

ankstesnes fabulas, vis dar ugdžiusias ir lavinusias ribotą žiūrovo atmintį, matyt, pakeitė begalinė virtinė siužetinių dingsčių, per kurias galima patirti vien dabarties regėjimą.

Tačiau būtent toks pasakojamojo laiko susilpnėjimas – dabar perteikiamas ir pačiai pasakojamai istorijai – taip pat yra vienas mano vadinamų nostalginių filmų veiksnių; terminas netikslus tiek, kiek žodis reiškia, jog tikroji nostalgija – tremtinio aistringas ilgesys, amžininkų, netekusių ankstesnės istorinės pilnatvės, susvetimėjimas – vis dar aptinkama postmodernybėje. Tačiau ankstesne modernistine prasme postmodernybė anaiptol nėra susvetimėjusi; jos sąsaja su praeitimi yra sąsaja vartotojo, prie kolekcijos pridedančio dar vieną retenybę ar prie tarptautinio banketo dar vieną aromatą: tad postmodernūs nostalginiai filmai yra kaip tik tokie vaizdinių vartojimo rinkiniai, labai dažnai nužymėti muzikos, madų, šukuosenų ir transporto priemonių ar automobilių (nes formai sunku priderinti epochas, tolesne nei pati modernioji era). Tokiuose filmuose pats tam tikro meto stilius yra turinys, juose vaizduojamo amžiaus įvykius pakeičia mados, sukuriančios apibendrinančią stereotipinio pobūdžio periodizaciją, kuri, kaip pamatysime vėliau, veikia ir tų filmų sugebėjimą funkcionuoti kaip pasakojimai. Nenorėčiau būti suprastas taip, tarsi aš nepripažinčiau aukštos šių rekonstrukcijų kokybės, tarp kurių paminėtinas *Krikštatėvis* (atkuriantis penktojo ir šeštojo dešimtmečio pabaigą) ir paskui jį sekę nemažai trečiąjį ir ketvirtąjį dešimtmečius vaizdavusių variantų, kur pagrindinis atlikėjas buvo mafija – tarp jų nemažai įdomių eksperimentinių televizijos serialų (pavyzdžiui, *Nusikaltimo istorija*). Šie kūriniai neabejotinai eksperimentuoja naujomis istorinio vaizdavimo formomis ir kelia įdomiausius filosofinius klausimus apie istorijos vaizdavimą apskritai: dėl tos pačios priežasties naujų formų vertinimai ne šiaip nusako asmenines sėkmes ar nesėkmes, o veikiau išreiškia nuomonę apie patį amžių ir jo gebėjimą kurti formą.

Šiuo atžvilgiu, sakyčiau, įdomiausiai nostalginius filmus pasitikrinti galima ir pasitelkus vieno autoriaus kūrinius; turiu galvoje kubietį kino režisierių Humberto Solasą, kuriam esame dėkingi už du ryškius Machado diktatūros pavaizdavimus, pirmąjį klasikinio jo filmo *Lucia* (1969) antrame epizode, o paskui jo vėlesniame filme *Prisitaikėlis* (*Un hombre de éxito*, 1986), kuris aprėpia ilgesnį laikotarpį iki pat revoliucijos. Filme *Lucia* Machado epizodas sukomponuotas pagal tai, ką aš pavadinčiau bemaž simbolizmo estetika: tai nesaties estetika, kurios požiūrį išreiškia ne vyras, o veikiau moteris, veikiau asociacijos su dideliais ar smurtiniais įvykiais, o ne jų tiesioginis vaizdavimas, kurį Jakobsonas tikrai pavadintų metoniminiu, o ne metaforiniu istorinio objekto traktavimu. Epizodas, liečiantis svarbiausią Kubos istorijos momentą, yra stilistinio santūrumo ir nepabrėžtumo pavyzdys bei didelio subtilumo kino pasakojimas. Kita vertus, *Prisitaikėlis* tą patį istorinį objektą įžūliai puola kaktomuša, stengdamasis tiesiogiai atskleisti visas gerai žinomas to meto ypatybes ir įvykius. Todėl filmas nusmunka iki grynos įvykių iliustracijos, kurių žinojimas turėtų eiti prieš jų iliustravimą. Ir tai, mano požiūriu, tinkamiausias *a priori* formalus pastebėjimas apie nostalgiškus filmus: kadangi tokie filmai būtinai grindžiami tuo, jog žiūrovas atpažins buvusius istorinius stereotipus, tarp jų ir įvairius to meto stilius, jie paverčiami vien pasakojamuoju tų pačių stereotipų patvirtinimu. Filmai teikia ne ką daugiau nei nuspėjamą tų stereotipų bruožų (išmoktų iš istorijos vadovėlių ir išankstinių kolektyvinių požiūrių bei nuorodų) paliudijimą; jie negali prieštarauti to meto stereotipams, nes tada virs tik individualiomis keistenybėmis. Kitaip tariant, jiems svetima turtinga savitumo ir pasikartojimo, tipiškumo ir individualumo dialektika, kuria pasižymėjo ankstesnis istorinis menas, kaip jį mums apibūdino Lukácsas ir kiti. Nostalginiai filmai yra veikiau istoristiniai nei istoriniai, šitai paaiškina, kodėl jie visą dėmesį sutelkia į vizualu-

mą ir ankstesnę kino pasakojamą istoriją pakeičia kvapą gniaužiančiais vaizdais; mano nuomone, tai aksioma, kad į vaizdą sutelktas dėmesys skaido pasakojimą ir yra nesuderinamas su tikresniu pasakojamuoju dėmesiu. Šį argumentą būčiau linkęs praplėsti, nespalvotas juostas gretindamas su spalvotomis (šitai būdinga abiem Solaso filmams), ir apibendrinti kaip, be abejo, ekstravagantišką hipotezę, jog spalva nesuderinama su pasakojimu. Bet taip toli neisiu ir pasitenkinsiu visai kitokia pastaba apie tuos du darbus: nors modernizmas gal ir netinkamas apibūdinti filmą *Lucia*, akivaizdu, jog trys jo epizodai savo priemonėmis ar trimis skirtingomis estetikomis, ar stiliais sugretina tris gamybos būdus. Taigi filme *Lucia* istorija yra taip pat perteikiama netiesiogiai – pačia forma, kuri *Prisitaikėlyje* laikoma savaime suprantamu dalyku kaip neabejotina ir palyginti skaidri vaizdavimo kalba. Šiaip ar taip, šį komercinių filmų aptarimą norėčiau baigti mintimi, jog jų postmodernumas iš dalies yra būdas, kuriuo jie įvynioja praeitį lyg prekę ir pateikia žiūrovui kaip grynai estetinio vartojimo objektą; manau, tas pat pasakytina apie daugumą kitų dabartinių vizualinės kūrybos objektų ir filmuose, ir reklamoje, ir MTV.

Dabar norėčiau panagrinėti pastaraisiais postmodernizmo epochos metais apgailėtiną meno kūrinių apie meną ir menininkus recidyvą: šie kūriniai taip pat liudija nostalgijos aliuziją, bet šiuo atveju tai nostalgija pačiam menui ir estetikai, menui apie patį modernistinio meto meną, o tas metas buvo įsivaizduojamas kaip nepolitiškas ar apolitiškas. Tiesą sakant, modernizmas, didieji modernistai buvo visiški utopistai tuo atžvilgiu, kad buvo lemtingai įtikėję greit artėjančiais savasties ar pasaulio pokyčiais: aš tai pavadinčiau iš esmės protopolitiniais potyriais. Be to, šiame kontekste derėtų pridurti, kad jų romanai apie meną, jų įsišaknijęs savi-referentiškumas visad remiasi kalba ir poetika kaip būdu, kuriuo tie pokyčiai bus vykdomi. Šiuo atžvilgiu Heideggeris buvo paskutinis modernistas, o skirtumas bei atstumas tarp jo utopinių

apmąstymų apie kalbą ir dabartinio postmoderniojo meno apie meną, yra tas, kad kalba neužima jokios privilegijuotos padėties postmodernizme, kuris labiau susitelkia į dekoratyvumą, į vizualinius menus ir muziką, dabar suprantamą kaip dekoratyvų erdvės užpildymo būdą (viena vertus, rokas ir jo ausinės, kita vertus, ikikapitalistinė ar baroko ir ankstesnė muzika), o ne į grandiozinius modernios buržuazinės muzikos užmojus, ryškius nuo Wagnerio iki Schönbergo.

Tokiai hipotezei paremti aš pasirinkau būdingą ir labai sėkmingą neoestetizmo įkūnijimą Alaino Corneau filme *Visi pasaulio rytmečiai* (*Tous les matins du monde*, 1992); tai filmas apie dviejų XVIII a. kompozitorių konkurenciją: vienas – prisitaikėlis ir šarlatanas, kitas – tikras kūrėjas ir mistinis pranašas, nuo pasaulio užsisklendęs savo estetikoje. Prisitaikėlis mokinys, pasinaudojęs savo mokytojo dukterimi, pavagia jo muziką bei menines paslaptis ir jas išdavęs karaliaus dvarui tampa garsia, turtinga ir įtakinga asmenybe, kuri vis dėlto pripažįsta nuoširdžią, „tikrą" savo globėjo muziką ir dėl jos apgailestauja. Tai „gražus" filmas, bet, priešingai nei *Caravaggio*, vartojimą maskuoja menu ir savais tikslais, kurie tikrai ne istoriografiniai, pateikia pseudoistorinių vaizdų eilę. Istorinė aplinka filme iš tiesų naudojama kaip tam tikrų ženklų grupė: didysis muzikantas yra jansenistas, tai – prancūzų klasicizmo ženklas, dvaras, kuriam parsiduoda jo mokinys, yra sugedęs *ancien régime* dvaras, prieš kurį buvo rengta Prancūzų revoliucija. Per tokį ženklų junginį mes įžvelgiame protestą prieš dekadentinį elitą, bet tas protestas reiškiamas ne politine, o menine kalba. Tuo tarpu per jansenizmo griežtumą bei asketizmą – tam tikrą miglotą ir bendrą anglų puritonizmo atitikmenį – filmas teigia atsižadėjimo vertybes, o vaizdų, muzikos grožis ir seksualinės laisvės, kuriomis nusėtas filmas, vis dėlto liudija apie atsižadėjimo malonumus, teigia atsižadėjimą kaip savotišką estetinį pasitenkinimą. Filmas yra nacionalinio kolorito, tai prancūzų in-

dėlis į tarptautinę filmų rinką, jis elegantiškas, pasižymi tuo, ką mes vadiname aukštąja kultūra, ir pabrėžtinai atsiriboja nuo amerikonizacijos bei išplitusios vartotojiškos kultūros, nuo žemo lygio šiuolaikinio verslo apraiškų bei rinkos visuomenės ir sykiu joje oriai dalyvauja kaip ryškus europietiškas pasirinkimas. Todėl filmas yra aukštos klasės vartojimo prekė, siūloma įvyniota į meną ir estetiką, kaip aiškiai europietiškas eksportas. Jo grožis regresyvus ir beprasmis, jis mano dabartiniam tikslui juo labiau parankus, kad Corneau yra tvirtai įsisąmoninęs savo užmojo simbolinį ir išties politinį pobūdį. Neseniai viename interviu jis pasakė: „trisdešimt metų buvo karštai diskutuojama apie politikos ir meno santykį... šiandien kūrėjų vizija keičiasi... išsiskaido pati užsiangažavusio ar idėjinio meno samprata... Tačiau gilesne prasme menininkas vis vien lieka toks pat. Izoliuotas, užkluptas institucijų, kurios jam neaprėpiamos, mažuma, menininkas ir lieka patologinis atvejis; jis kuria keistą turinį... Mes turime peržiūrėti savo istoriją... [Net] Naujoji banga nebuvo kairiųjų judėjimas, kuriuo buvo laikoma. Bazinas buvo praktikuojantis katalikas..." ir t. t., ir t. t.[28]. Šios mintys pabrėžia meno funkciją būti politikos pakaitalu ir teigia, jog menas apie meną ar filmai apie menininkus iš esmės yra atoveiksmio dariniai. Kad tas atoveiksmis gali įgauti labai įdomias formas, liudija Kieślowskio kūryba, ypač filmai *Mėlyna* (1993) ir *Dvigubas Veronikos gyvenimas* (1991). Bet šie filmai mus atveda į kitą naujojo estetizmo plotmę, į pačią religiją ar, kitaip tariant, į Góreckio Trečiosios simfonijos sindromą. Jau *Viso pasaulio rytmečiai* iškilmingai pabrėžė religingumą, jei ne pačias naujojo estetizmo religines savybes. Kieślowskis dabar atskleidžia artimesnes sąsajas tarp šių naujų meno vizijų ir naujo religinio ar mistinio posūkio, kurio pėdsakų galima rasti visoje naujoje Europoje, pradedant kad ir Godard'o *Aš jus sveikinu, Marija* (*Je vous salue Marie*, 1985). (Godard'as ypač jaučia sklandančias ore naujas tendencijas ar idėjas, o naujieji jo filmai, be to, yra vadovė-

liniai estetizmo pavyzdžiai, bent jau klasikinės muzikos atžvilgiu.) Aš būčiau linkęs šiuos religijos simuliakrus apibūdinti kaip nostalgijos kūrinius, labai panašius į mūsų čia aptariamą estetinę nostalgiją. Mano manymu, ir viena, ir antra yra tikrojo turinio pakaitalai ta prasme, kokia žodį „turinys" vartojo Hegelis, o po jo Lukácsas. Kai iš apdairumo nusisukama nuo konkretaus požiūrio į socialinį gyvenimą, – nuo realaus turinio, – visuomet susieto su protopolitiškumu, tuomet jo vietą turi užimti kitos pseudoturinio formos. Kūrinys turi dėtis esąs apie kažką. Vakar nusigręžimas nuo pasaulio reiškė atsigręžimą į save: nusigręžimas nuo marksizmo reiškė atsigręžimą į psichoanalizę – šiuo atveju Tikrovė vis dėlto dar buvo juntama nors ir kaip geliantis tvinksnis ar atvira žaizda. Šiandien net psichoanalizė ir geismas turi būti atmesti kaip pernelyg modernūs ir reikalaujantys įvertinti vėlyvąjį kapitalizmą dalykai, o šito postmodernus subjektas negali pakęsti. Tuomet būti pakaitalu pasisiūlo menas ir religija, pseudoestetizmas mūsų čia išnagrinėta forma su jos šmėkliškais vaizdinių vaizdiniais, o meno religija pamažu virsta religijos menu.

V

Galiausiai norėčiau pasamprotauti apie patį grožį. Tokiu metu, kai pats „Dekadansas" yra labai įdomiai pervertinamas, ir turint omeny dabartinį kontekstą tarsi derėtų prisiminti apie griaunamąjį grožio vaidmenį visuomenėje, darkomoje atsirandančio suprekinimo. XIX a. pabaigoje nuo Morriso iki Wilde'o grožis buvo naudojamas kaip politinis ginklas prieš pasipūtusią Viktorijos laikų buržuazinę visuomenę, buvo paryškinama jame glūdinti negatyvumo galia, peikianti prekybą ir pinigus, žadinanti asmeninių bei socialinių pokyčių viltį pačioje baisios industrinės visuomenės širdyje. Tad kodėl mes šiandien negalime pripažinti pana-

šių protopolitinių funkcijų ir bent jau palikti atviras duris tokiam pat griaunamajam mano išvardytų grožio ir meno religijų panaudojimui? Šis klausimas leidžia mums išmatuoti didelį atstumą tarp modernizmo situacijos ir postmodernizmo (ar mūsų pačių) situacijos, tarp dar tik prasikalusio suprekinimo ir globalaus masto suprekinimo, kai paskutiniai likę anklavai – Pasąmonė ir Gamta arba kultūrinė bei estetinė produkcija ir žemdirbystė – jau įtraukti į prekinę gamybą. Ankstesnėje epochoje menas buvo sritis anapus suprekinimo, kurioje vis dar būta tam tikros laisvės; vėlyvajame modernizme, Adorno ir Horkheimerio esė apie kultūros industriją dar buvo meno zonų, nepaliestų komercinės kultūros (jiems iš esmės holivudiškos) suprekinančios dvasios. Postmodernumui kultūros srityje neabejotinai būdinga tai, kad užgniaužiama visa, kas yra už komercinės kultūros, kad komercinė kultūra perima visas ir aukštojo, ir masinio meno formas drauge su pačia vaizdinių gamyba. Šiandien vaizdinys yra prekė, štai kodėl tuščiai būtų tikimasi nuo jos atskirti prekinės gamybos logiką, ir galiausiai štai kodėl visas grožis šiandien yra apgaulingas, o kad šiuolaikinis pseudoestetizmas jį pasitelkia – tai jau ideologinis manevras, o ne kūrybinis išradingumas.

7. Kultūra ir finansinis kapitalas

Čia noriu apžvelgti knygą, dar nesulaukusią tokio dėmesio, kokio ji nusipelno, iš dalies, žinoma, todėl, kad yra turininga ir sunki perprasti, bet, manau, ir dėl to, kad ji pasirodo esanti kapitalizmo istorija, o jos slaptas savitumas, manau, yra tas, kad suteikė mums naują struktūrinį dar nevisiškai nušviestų kapitalizmo ypatybių supratimą. Giovannio Arrighi'o veikalas *Ilgas dvidešimtasis amžius*[1], be kitų dalykų, yra įžymus tuo, kad iškėlė problemą, su kuria mes nežinojome susidurią, kristalizuojantis jos sprendimui: finansinio kapitalo problemą. Ji, be abejo, kirbėjo mūsų galvose miglotų neaiškumų, keistenybių pavidalu, kurie niekad ilgėliau neužsilaikydami netapo tikrais klausimais: kodėl monetarizmas, kodėl investicijos ir akcijų rinka sulaukia daugiau dėmesio nei industrinė gamyba, kuri atrodo lyg ir beišnykstanti? Pirmiausia kaip be gamybos galima gauti pelną? Iš kur kyla visa ši besaikė finansų spekuliacija? Ar naujasis miesto pavidalas (ir postmoderni architektūra) turi ką nors bendra su žemės vertės (žemės rentos) dinamikos mutacija? Kodėl pažangiose visuomenėse į pirmą vietą iškyla spekuliacijos žeme ir akcijų rinka, kai „pažangumas" tikrai sietinas su technologija, bet, matyt, jį reikėtų sieti ir su gamyba? Visi šie neduodantys ramybės klausimai buvo ir slaptos dvejonės dėl Marxo gamybos modelio, be to, dėl istorijos posūkio devintajame dešimtmetyje, kurį paskatino mokesčių sumažinimas Reagano ir Thatcher vadovavimo metais. Atrodė, kad mes grįžtame prie svarbiausios klasių kovos formos, tokios esminės,

kad ji reiškė galą visų tų vakarietiškų marksistinių ir teorinių subtilybių, kurias pagimdė Šaltasis karas.

Išties per ilgą Šaltojo karo ir vakarietiškojo marksizmo laikotarpį – jo pradžia derėtų laikyti 1917 metus – reikėjo išplėtoti sudėtingą ideologijos analizę, kad būtų atskleisti nuolatiniai nesulyginamų matmenų perkeitimai, politinių argumentų prakišimas vietoj ekonominių, griebimasis tariamų tradicijų – laisvės ir demokratijos, Dievo, manicheizmo, Vakarų vertybių ir judėjų-krikščionių ar Romos katalikų paveldo kaip atsakų į naujus ir nenuspėjamus socialinius eksperimentus; taip pat, kad būtų pritaikytos naujosios koncepcijos apie pasąmonės veiklą, atrastą Freudo ir, matyt, turinčią įtakos socialinės ideologijos išsisluoksniavimui.

Tais laikais ideologijos teorija buvo savotiški pelėkautai: kiekvienas save gerbiantis teoretikas jautė pareigą išrasti naują teoriją, trumpam audringai sveikinamą ir iškart patraukiančią smalsių žiūrovų minias, kurios visad būdavo pasirengusios tuoj pat persimesti prie kito modelio, net jei tas kitas modelis reiškė paties ideologijos pavadinimo pertaisymą ar epistemos, metafizikos, praktinės veiklos ar dar ko nors pakeitimą.

Bet mūsų laikais daugelis šių painumų tarsi pradingo, o ideologinių problemų analizė atrodo daug paprastesnė, pačios ideologijos kur kas skaidresnės, susidūrus su Reagano–Kempo ir Thatcher utopijomis apie būsiančias milžiniškas investicijas ir gamybos padidėjimą, grindžiamas valstybės reguliavimo naikinimu bei privatizacija ir visur privalomu rinkų atvėrimu. Dabar, kai sekant tokiais mąstytojais mokytojais kaip Hayekas, jau įprasta politinę laisvę tapatinti su rinkos laisve, už ideologijos glūdintiems akstinams lyg ir nebereikia įmantrios iššifravimo technologijos bei hermeneutinio perinterpretavimo; pagrindinę šiuolaikinės politikos giją daug lengviau suvokti, o ji tokia – turtingieji nori, kad jiems būtų mažinami mokesčiai. Tai reiškia, jog mūsų situacijoje ankstesnis vulgarusis marksizmas ir vėl gali būti aktualesnis negu naujieji modeliai, be

to, jis taip pat kelia ir objektyvesnes pačių pinigų problemas, kurios tarsi buvo ne tokios aktualios Šaltojo karo metais.

Turtingieji, be abejonės, kažką veikė su tais naujais pinigais, kurių nebereikėjo leisti socialinei apsaugai, bet jie tikriausiai nebuvo skirti naujoms gamykloms steigti, o buvo investuoti į akcijų biržą. Štai iš kur antras keblumas. Sovietiniai žmonės mėgdavo juokauti apie jų sistemos stebuklą, nes jos statinį galima palyginti su tokiais namais, kurie laikosi tik todėl, kad iš vidaus yra graužiami daugybės kirvarpų. Tačiau kai kam iš mūsų panašiai atrodo Jungtinės Valstijos: išnykus (ar negailestingai sumažinus) sunkiajai pramonei, jas tarsi palaiko vienintelis dalykas (greta dviejų milžiniškų amerikietiškų maisto ir pramogų industrijų) – akcijų birža. Kaip tai įmanoma ir iš kur randasi pinigų? O jei pinigai remiasi tokiu trapiu pamatu, kodėl tad tokia svarbi yra „fiskalinė atsakomybė" ir kuo grindžiama pati monetarinė logika?

Tačiau prabudęs įtarimas, kad mes išgyvenome naują finansinio kapitalo tarpsnį, iš esamos tradicijos nesulaukė didelio teorinio paskatinimo ir peno. Viena sena knyga, Hilferdingo 1910 metais parašytas veikalas *Finansinis kapitalas*[2], tarsi davė istorinį atsakymą į ekonominį ir struktūrinį klausimą: didžiųjų vokiečių trestų metodai prieš Pirmąjį pasaulinį karą, jų santykiai su bankais, galiausiai su *Flottenbau** ir taip toliau – atsakymas tarsi glūdėjo monopolijos sąvokoje, ir šia prasme Leninas ją pritaikė 1916 metais išleistoje brošiūroje *Imperializmas, kaip aukščiausioji kapitalizmo stadija*, kurioje taip pat lyg ir atsikratoma finansinio kapitalo, pakeitus jo pavadinimą ir perkėlus jį į valdžios santykius ir didžiųjų kapitalistinių valstybių konkurenciją. Bet šios „aukščiausiosios stadijos" jau mūsų praeityje; imperializmas praėjo, jį pakeitė neokolonializmas ir globalizacija; didieji tarptautiniai finansiniai centrai (dar) neatrodo įnirtingos konkurencijos

* Karinių laivynų statyba *(vok.)*.

tarp kapitalistinio Pirmojo pasaulio tautų vieta, nepaisant kelių nusiskundimų dėl Bundesbanko ir jo palūkanų politikos; tuo tarpu imperinę Vokietiją pakeitė Federacinė respublika, gal ir galingesnė nei jos pirmtakė, bet dabar ji yra neva suvienytos Europos dalis. Taigi iš tų istorinių apibūdinimų mums turbūt nedaug naudos; ir štai čia teleologija („aukščiausioji pakopa"), matyt, visiškai nusipelno to plūdimo, kuris jai teko pastaraisiais metais.

Ekonomistas gali mums pateikti vien empirinę istoriją[3], o istoriniam naratyvui tenka pateikti struktūrinę bei ekonominę teoriją, mums reikalingą štai tokiam galvosūkiui išspręsti: finansinis kapitalas turi būti tarsi pakopa, kad išsiskirtų iš kitų kapitalizmo raidos etapų. Nušviečianti kelią Arrighi'o įžvalga, kad šis ypatingas telosas nebūtinai turi būti tiesėje, o gali eiti spirale (tokia metafora, be to, išvengia įvairias ciklines vizijas lydinčių mitinių atspalvių).

Šis vaizdas sujungia įvairius tradicinius reikalavimus: kapitalizmo eiga turi būti suprantama kaip netolygi, tačiau besiplečianti. Sulig kiekviena krize kapitalizmas pereina į platesnę veiklos sritį ir aprėpia didesnį skverbimosi, valdymo, investavimo bei pokyčių lauką: ši doktrina, įtaigiai įrodinėjama puikiame Ernesto Mandelio veikale *Vėlyvasis kapitalizmas (Late Capitalism)*, vertinga tuo, kad paaiškina kapitalizmo gebėjimą atsigauti, kurį Marxas jau nustatė savo *Grundrisse* (jis ne toks akivaizdus *Kapitale*) ir kuris nuolat išmušdavo iš vėžių kairiąsias prognozes (tuoj po abiejų pasaulinių karų, o paskui devintajame ir dešimtajame dešimtmetyje). Tačiau prieštaravimas Mandelio požiūriui buvo nukreiptas į jo devize „vėlyvasis kapitalizmas" glūdinčią teleologiją, tarytum tai būtų paskutinė įmanoma pakopa ar tarytum tas procesas būtų kokia nors vienoda istorinė seka. (Aš šį terminą vartoju iš pagarbos Mandeliui, o ne kaip kokią nors pranašišką prognozę; Leninas, kaip matėme, tikrai sakė „aukščiausioji", tuo tarpu Hilferdingas išmintingiau tą stadiją vadina tiesiog „jüngste", naujausia ar paskiausia, o šitai neabejotinai taikliau.)

Ciklinė schema leidžia tas savybes suderinti: jeigu netolydumą nustatome ne tik laiko, bet ir erdvės atžvilgiu ir jei vėl pasitelkiame istorinę perspektyvą, kuri aiškiai reikalauja imti domėn nacionalines situacijas ir ypatingas raidas nacionalinėse valstybėse, juo labiau didesniuose regioniniuose junginiuose (pavyzdžiui, Trečiajame pasaulyje palyginti su Pirmuoju), tuomet vietines kapitalistinio proceso teleologijas reikia suderinti su jo paties neritminga istorine raida ir virsmais, jiems šokinėjant iš vienos geografinės erdvės į kitą.

Tad šią sistemą lengviau suprasti kaip savotišką virusą (ne Arrighi'o metafora), o jos raidą kaip epidemiją (ar netgi kaip epidemijų protrūkį, kaip epidemijų epidemiją). Šiai sistemai būdinga sava logika, kuri stipriai pakerta ir griauna tradiciškesnių ar ikikapitalistinių visuomenių ir ekonomikų logiką: Deleuze'as ją vadina aksiomine, priešpriešindamas ankstesniems ikikapitalistiniams, gentiniams ar imperiniams kodams. Bet epidemijos kartais nuslopsta nelyginant pritrūkusi deguonies ugnis; jos, be to, persimeta į naujas palankesnes aplinkas, kur išankstinės sąlygos geresnės atsinaujinusiai raidai. (Skubu pridurti, jog Arrighi'o sudėtingas politinis bei ekonominis šių paradoksalių vingių išdėstymas, pagal kurį pralaimėtojai laimi, o laimėtojai kartais pralaimi, yra kur kas dialektiškesnis nei manosios metaforos.)

Vadinasi, pagal naująją *Ilgojo dvidešimto amžiaus* schemą kapitalizmas patyrė nemažai klaidingų startų ir naujų startų; o platesniu mastu nemažai naujų pradžių. Buhalterija renesansinėje Italijoje, gimstanti didžiųjų miestų-valstybių prekyba – visa tai yra nedidukės Petri lėkštelės*, neleidžiančios naujovėms išsiskleisti, bet teikiančios joms palyginti ribotą ir saugią terpę. Čia politinė forma, pats miestas-valstybė, yra raidos kliūtis bei riba, tačiau iš to nereikia daryti bendresnių išvadų, esą forma (politinė) apribo-

* Turimi omeny vokiečio bakteriologo J. R. Petri (1852–1922) išrasti indeliai bakterijoms auginti.

ja turinį (ekonomiką). Po to šis procesas persimeta į Ispaniją, čia labai svarbios Arrighi'o įžvalgos esmė ta, kad šis laikotarpis gvildenamas kaip simbiotinė būsena: žinome, kad Ispanijoje gyvavusi ankstyvoji kapitalizmo forma buvo pragaištingai pakirsta Naujojo Pasaulio užkariavimo ir flotilių su sidabru. Bet Arrighi pabrėžia, jog į ispaniškąjį kapitalizmą reikia žiūrėti kaip į glaudžiai funkciškai bei simbiotiškai susijusį su Genuja, kuri finansavo imperiją ir todėl buvo visateisė to laikotarpio dalyvė. Tai savotiška dialektinė sąsaja su ankstyvuoju italų miesto-valstybės tarpsniu, kuris nepasikartos vėlesnėje netolydžioje istorijoje, nebent kas postuluotų tam tikrą perdavą varžymosi ir paneigimo būdu: priešininkas susidomi jūsų raida, prisiderina ir pakeičia jus, kai tik jus ištinka nesėkmė.

Kaip tik toks yra kitas etapas, persimetęs į Olandiją, į sistemą, kuri ryžtingiau grindžiama vandenynų ir vandens kelių sukomercinimu. Po to istorija jau mums geriau pažįstama: olandų sistemos ribotumai kloja kelią sėkmingesnei Anglijos raidai ta pačia vaga. XX a. Jungtinės Valstijos tampa kapitalistinės raidos centru; dėl Japonijos galimybių sudaryti kitą ciklą ir kitą pakopą, pakeisti kupiną vidinių prieštaravimų Amerikos hegemoniją, Arrighi deda klaustuką, lydimą abejonių. Šiame taške Arrighi'o modelis turbūt pasiekia aiškinimo ribas, o sudėtingai šiuolaikinės globalizacijos tikrovei pavaizduoti turbūt reikia visiškai kitokio sinchroninio metodo.

Tačiau mes dar nepriėjome prie įdomiausios Arrighi'o istorijos savybės – prie vidinių paties ciklo pakopų, prie to, kaip kapitalistinė raida kiekvienoje pakopoje pasikartoja ir atgamina trijų etapų eilę (tai galima laikyti vietiniu naujos jo „visuotinos istorijos" teleologiniu turiniu).

Šios pakopos modeliuojamos pagal garsiąją *Kapitalo* formulę: P-K-P', pinigai virsta kapitalu, kuris pagal išplėstinę kaupimo dialektiką atneša papildomų pinigų. Pirmoji tridalio proceso pako-

pa vienaip ar kitaip yra susijusi su prekyba, primityvus kaupimas dažnai vykdomas prievarta ir žiaurumu, o sukauptų pinigų kiekis gali tapti kapitalu. Antrojoje klasikinėje pakopoje pinigai virsta kapitalu ir investuojami į žemės ūkį bei pramonę: jie veikia tam tikroje teritorijoje ir su jais susijusią sritį paverčia gamybos centru. Bet šiai antrajai pakopai taip pat būdingos vidinės ribos: jos ima trukdyti gamybai, paskirstymui ir vartojimui; antrajai pakopai apskritai būdingas „palūkanų ar pelno mažėjimas“: „pelnas dar didelis, bet jį išlaikyti galima tik su ta sąlyga, jei jis investuojamas į tolesnę plėtrą“[4].

Nuo čia prasideda trečioji pakopa, šis tarpsnis mus labiausiai ir domina. Arrighi šią pasikartojantį ciklinio finansinio kapitalizmo periodą traktuoja įkvėptas Braudelio pastabos, kad „finansinės ekspansijos etapas“ visuomet yra „rudens ženklas“[5]. Lošimas biržoje, pelno atitraukimas iš savosios pramonės, vis karštligiškesnės paieškos ne tiek naujų rinkų (nes jos taip pat prisotintos), kiek naujų pelnų, gaunamų iš pačių finansinių sandorių, – štai kaip kapitalizmas reaguoja į savo gamybinio periodo užbaigą ir štai kuo jį kompensuoja. Pats kapitalas ima laisvai sklandyti. Jis atsiskiria nuo jo gamybinės geografijos „konkrečios aplinkos“. Pinigai tampa abstraktūs antrąja prasme ir antruoju laipsniu (pirmąja, pagrindine, prasme jie visad buvo abstraktūs): tarsi nacionaliniu periodu pinigai dar turėjo turinį – tai buvo medvilnės, kviečių, tekstilės, geležinkelių pinigai ir panašiai. Dabar lyg suspurdėjęs lėliukėje drugelis jie atsiskiria nuo konkrečios juos maitinančios dirvos ir pasirengia skrydžiui. Šiandien mes jau puikiai žinome (bet Arrighi parodo, kad šiuolaikinis mūsų žinojimas tik pakartoja jau mirusių bedarbių, vietinių pirklių, taip pat mirštančių miestų karčią patirtį ankstesniais kapitalizmo tarpsniais), jog šis žodis yra tikslus. Mes jau žinome, kad esama tokio dalyko, kaip kapitalo skrydis: kapitalinių įdėjimų mažinimas, apgalvotas ar skubus persikėlimas į vešlesnes lankas, kur investicijų pelno

norma aukštesnė ir kur pigesnė darbo jėga. Taip šis laisvai sklandantis kapitalas, pašėlusiai ieškodamas, kur pelningiau investuoti (jau 1965 metais Baranas ir Sweezy *Monopolijų kapitale (Monopoly Capital)* pranašiškai numatė šį procesą vyksiant Jungtinėse Valstijose), pradeda savo gyvenimą naujoje terpėje – jau ne fabrikuose ar gavybos ir gamybos erdvėje, bet akcijų biržose, grumdamasis dėl didesnio pelningumo, tačiau ne kaip viena pramonės šaka, konkuruojanti su kita, ir net ne kaip viena naši technologija prieš kitą, pažangesnę, technologiją toje pačioje pramonės srityje, o veikiau pačia finansinių spekuliacijų forma: vertės šmėklos, kaip galėtų pasakyti Derrida, lenktyniauja viena su kita plačioje pasaulinėje bekūnėje fantasmagorijoje. Žinoma, tai finansinio kapitalo metas, dabar paaiškėja, kaip, pasak Arrighi'o nepaprastos analizės, finansinis kapitalas yra ne tik tam tikra „aukščiausioji stadija", bet aukščiausia ir paskutinė paties kapitalo raidos pakopa: pereinant kapitalo ciklus, naujoje nacionalinėje ir tarptautinėje kapitalizmo zonoje išsenka kapitalo duodamas pelnas, jis stengiasi numirti ir atgimti kokia nors „aukštesne" inkarnacija, didesnės apimties ir nepalyginamai našesne, kurioje jam lemta vėl pereiti tris pagrindinius etapus – įdiegimą, gamybinę raidą ir galop finansinį ar finansinių spekuliacijų etapą.

Taikant mūsų laikams, visa tai, apie ką jau buvau užsiminęs, galima nepaprastai sustiprinti, prisiminus kibernetinės „revoliucijos" padarinius, tokį komunikacinių technologijų išplitimą ir ištobulėjimą, kad dabar kapitalo permetimai iš vienos nacionalinės zonos į kitą peržengia erdvę bei laiką ir iš tikrųjų gali būti akimirksniu atliekami. Padariniai, kai didžiuliai pinigų kiekiai varinėjami po Žemės rutulį žaibo greitumu, yra nenuspėjami, tačiau jie neabejotinai paskatino rastis naujo pobūdžio politinį blokavimą, be to, naujus ir netipiškus vėlyvojo kapitalizmo kasdienybės simptomus.

Abstrakcijos problema – o finansinio kapitalo abstrakcija yra

jos dalis – taip pat turi būti suvokta ir per jos kultūrines apraiškas. Tikros abstrakcijos ankstesniame tarpsnyje (pinigų ir kiekio poveikis dideliuose XIX a. pramoninio kapitalizmo miestuose – reiškinys, išnagrinėtas Hilferdingo, o kultūros atžvilgiu nustatytas George'o Simmelio pionieriškame esė „Metropolis ir dvasinis gyvenimas“) turėjo reikšmingą atšaką – visuose menuose pasirodžiusį vadinamąjį modernizmą. Šiuo atžvilgiu modernizmas tiksliai – net „realistiškai“ – atkūrė ir atvaizdavo vis didėjantį Lenino „imperializmo stadijos“ abstraktumą ir atsisiejimą nuo konkrečios teritorijos. Nūdien vadinamoji postmodernybė išreiškia kitai abstrakcijos pakopai būdingą simptomatiką, pagal kokybę ir sandarą kitokią negu ta, kurią anksčiau, pasiremdami Arrighi'u, apibūdinome kaip mūsiškį finansinio kapitalo etapą: t. y. globalizuotos visuomenės finansinio kapitalo etapą ir jį lydinčias abstrakcijas, padiktuotas kibernetinės technologijos (ir tą etapą būtų neteisinga vadinti „postindustriniu“, nebent jo dinamiką norint atskirti nuo ankstesnės, „gamybinės“, fazės). Tad bet kokia nauja išsami finansinio kapitalizmo teorija, siekianti nužymėti jo padarinius, turėtų aprėpti išsiplėtusią kultūrinės produkcijos sritį: juk ir masinė kultūrinė produkcija, ir vartojimas – drauge su globalizacija ir nauja informacine technologija – yra esmiškai tokios pat ekonominės sritys kaip ir kitos vėlyvojo kapitalizmo gamybinės sritys, ir jos yra visiškai integruotos į pastarojo apibendrintą prekinę sistemą.

Dabar norėčiau pasvarstyti, kaip gali būti panaudojama ši nauja teorija kultūrai ir literatūrai interpretuoti, o ypač – stengiantis suprasti realizmo, modernizmo ir postmodernizmo istorinę ar struktūrinę seką, pastaraisiais metais dominančią daugelį mūsų. Šiaip ar taip, tik pirmasis tos sekos elementas – realizmas – susilaukė rimtesnio dėmesio bei analizės marksistinės tradicijos plotmėje, kur išpuoliai prieš modernizmą daugiausia buvo priešiški ar jį neigiantys, nors kartkartėmis jie turėdavo vietinės reikšmės

įtaigos (ypač Lukácso darbuose). Norėčiau parodyti, kaip Arrighi'o veikalas padeda suformuluoti geresnę ir globalesnę šių trijų kultūros pakopų ar etapų teoriją, savaime aišku, analizę vykdant gamybos būdo (žodžiu, ekonomikos) lygmeniu, o ne socialinių klasių lygmeniu, pastarąjį interpretacinį lygmenį, kaip teigiau knygoje *Politinė pasąmonė*[6], reikia atskirti nuo ekonominio karkaso, kad išvengtume kategorinių klaidų. Skubu pridurti, kad politinis lygmuo, socialinių klasių lygmuo yra ir istorinės, ir estetinės interpretacijos dalis, tačiau ji nėra mūsų analizės dalis. Arrighi'o veikalas teikia mums temų ir medžiagos darbuotis šioje srityje; ir verta supaprastinti tą veikalą, pareiškiant, kad jis pasiūlo naują, o gal tiesiog sudėtingesnį ir įtikinamesnį pinigų vaidmens tuose procesuose įvertinimą.

Tiesą sakant, ano meto politiniai mąstytojai klasikai nuo Hobbeso iki Locke'o, be to, Škotijos Šviečiamasis amžius, kur kas aiškiau nei mes įžvelgė, jog perėjimo į modernybę, ją suprantant platesne kapitalistinės visuomenės prasme (o ne vien siauresne kultūros prasme), pagrindinė naujovė, pagrindinė paslaptis yra pinigai. C. B. MacPhersonas savo klasikiniame veikale atskleidė[7], kaip Locke'o istorijos vizija susidomi perėjimu į piniginę ekonomiką, tuo tarpu dviprasmiškas Locke'o ideologinio sprendimo sodrumas pagrįstas tuo, kad pinigai įterpiami į dvi sritis – į modernybę, einančią paskui visuomeninę civilizuotos visuomenės sutartį, ir sykiu į patį pirmykštį būvį. MacPhersonas parodo, jog pinigai teikia galimybę Locke'ui sukurti nepaprastai dvilypes ir viena kita užklojančias gamtos ir istorijos, lygybės ir klasinių prieštaravimų sistemas; ar kitaip tariant, ypatinga pinigų prigimtis leidžia Locke'ui veikti kaip žmogiškosios prigimties filosofui ir kaip istoriniam socialinių bei ekonominių permainų analitikui.

Pinigai ir toliau atlieka šį vaidmenį marksistinėse kultūros analizės tradicijose, kur jie dažniausiai yra ne grynai ekonominė, o veikiau socialinė kategorija. Kitaip tariant, marksistinė literatū-

ros kritika – mes ja apsiribosime – rečiau savo objektą bandė analizuoti kapitalo ir vertės, pačios kapitalizmo sistemos atžvilgiu nei klasės, o dažniausiai vienos klasės – buržuazijos – požiūriu. Tai, žinoma, savotiškas paradoksas: manytum, kad literatūros kritikai turėtų būti įsipareigoję Marxo darbo esmei, istorinio kapitalizmo savitumo struktūriniam įvertinimui, bet tokios pastangos turėtų apimti pernelyg daug tarpinių grandžių (panašiai Oscaras Wilde'as skundėsi, kad socializmas pareikalautų pernelyg daug vakarų). Tad buvo paprasčiau greta pačių formų ir tekstų nustatyti labiau tiesioginę pirklio ar verslo klasės tarpinę grandį su iškylančia jų klasine kultūra. Čia pinigai ima figūruoti tik mainuose, pirklių veikloje ir panašiai, o vėliau, kylant kapitalizmui, nulemia istoriniu atžvilgiu naujo biurgerio ar miesto pirklio, buržuazinės, klasės atsiradimą. (Tuo tarpu estetinės moderniųjų laikų dilemos marksizmui siejasi vien su problema, kaip įsivaizduoti tam tikrą lygiavertę, gretutinę klasinę kultūrą bei meną, kuris turėtų būti būdingas tam kitam atsirandančiam sluoksniui – pramonės darbininkų klasei.)

Tai reiškia, jog marksistinę kultūros teoriją domino kone vien realizmo klausimas, ir tik tiek, kiek jis siejosi su buržuazijos klasės kultūra; dažniausiai (su kai kuriomis garsiomis ir svarbiomis išimtimis) marksistinės modernizmo analizės įgaudavo neigiamą arba kritišką formą: kaip ir kodėl šis nukrypo nuo realistinio kelio? (Tiesa, Lukácso rankose toks klausimas gali duoti pamokomų, o kartais ir reikšmingų rezultatų.) Šiaip ar taip, norėčiau trumpai apžvelgti tradicinį marksistinį požiūrį į realizmą, pasiremdamas Arnoldo Hauserio knyga *Socialinė meno istorija*. Pavyzdžiui, atkreipsiu jūsų dėmesį į tą epizodą, kur Hauseris Viduriniosios karalystės, Echnatono nepavykusios revoliucijos tarpsnio Egipto mene įžvelgia natūralistines tendencijas. Šios tendencijos labai skiriasi nuo mums gerai žinomos dvasininkiškosios tradicijos ir perša mintį apie naujų veiksnių įtaką. Iš tiesų, jei toliau laikytumė-

mės daug senesnės antropologinės ir filosofinės tradicijos, pagal kurią religija nusako tam tikros visuomenės dvasią, Echnatono nepavykusios pastangos įtvirtinti monoteizmą jau būtų gal ir neblogas paaiškinimas. Hauseris teisingai mano, kad religiniam determinuotumui savo ruožtu reikia tolesnio socialinio determinuotumo, ir jis neatsitiktinai teigia, jog padidėjo komercijos ir pinigų įtaka socialiniam gyvenimui bei naujų socialinių santykių atsiradimui. Bet čia glūdi tarpinė grandis, kurios Hauseris neįvardija: tai žiūros istorija ir naujų žiūros būdų atsiradimas.

Štai čia glūdi netradicinis šių tradicinių aiškinimų grūdas: tylomis sutariama, kad atsiradus mainomajai vertei, imta naujai domėtis fizinėmis objektų savybėmis. Jų sulyginamumas per pinigų formą (o tai įprastinėje marksistinėje ekonomikoje suprantama taip – konkretų naudojimą ir funkciją išstumia iš esmės idealistinis ir abstraktus „prekinis fetišizmas") skatino realistiškiau domėtis pasaulio sandara ir naujais, gyvesniais prekybos išugdytais žmonių santykiais. Pirkliai ir jų klientai turėjo įžvalgiau domėtis sensorine prekių savybe, taip pat pašnekovų psichologiniais ir būdo bruožais; galima manyti visa tai išugdžius naują fizinį ir socialinį suvokimą – naujo pobūdžio žiūrą, naujus elgesio modelius – ir ilgainiui sukūrus sąlygas, kuriomis realistiškesnės meno formos ne tik buvo galimos, bet ir naujosios publikos pageidautinos bei skatinamos.

Tai epochinis aiškinimas ar vertinimas, kuris nepatenkins tų, kas bando tyrinėti individualius tekstus; šis teiginys vėlesniuose etapuose taip pat patiria radikalius ir netikėtus dialektinius pokyčius; pirmiausia nelabai aiški tokio paaiškinimo svarba pačiai kalbai, o siužetui ir veikėjams jo reikšmė neabejotina. Į šią schemą būtų įžeidu įtraukti Erichą Auerbachą, vieną didžiausių realizmo sąsajos su kalba teoretikų, nors sampratą apie plintančią socialinę demokratizaciją taktiškai paremia Auerbacho darbą ir skelbia būtinybę liaudies kalbą perkelti į rašytinę, tačiau tai anaiptol nėra

pagrindinis jo argumentas. Nes tai nėra Wordswortho iškeltoji paprastos šnekos ir šnekėtojų svarba, o, sakyčiau, kreipimas į didelį *Bildungsroman*, kurio pagrindinis veikėjas yra pati Sintaksė, besirutuliojanti Vakarų Europos kalbose. Jis necituoja Mallarmé:

Quell pivot, j'entends, dans ces contrastes,
à l'intelligibilité? Il faut une garantie –
*La Syntaxe (!)**[8]

Tačiau sintaksės nuotykiai per amžius nuo Homero iki Prousto yra giliau paslėptas *Mimesis*** pasakojimas: pamažu suskaidoma hierarchinė sakinio struktūra ir naujojo sakinio šalutiniai sakiniai taip pakinta, kad kiekvienas jų jau gali atspindėti iki tol nesuvoktą vietinį Tikrovės sudėtingumą – tai didžioji pasakojamoji ir teleologinė Auerbacho istorijos gija, o jos daugeriopus sąlygojančius veiksnius dar reikia išsiaiškinti, bet tarp jų neabejotinai yra daugelis anksčiau minėtų socialinių ypatybių.

Dera pastebėti, kad pagal abi šias realizmo teorijas naujosios meninės bei žiūros kategorijos suprantamos kaip glaudžiai susijusios su modernybe (jei dar ne su modernizmu), tačiau į realizmą žiūrima kaip į jos savotišką pirmąją pakopą. Jos aprėpia didžiąją modernistinio lūžio ir Novum sritį, nes ir kalbėdamos apie senesnes dvasininkų šabloniško meno konvencijas, ir apie griozdišką paveldėtą ankstesnio literatūrinio laikotarpio sintaksę, abi teigia, kad jų realizmai yra neišvengiamai ardomieji, kritiški bei destruktyvūs, privalantys nušluoti beprasmį gremėzdišką monumentalumą, kad galėtų plėtoti savo naujus eksperimentinius instrumentus bei laboratorijas.

* Kokią varomąją jėgą aš įžvelgiu šiuose kontrastuose aiškumui? Reikia garantijos – Sintaksė! *(Pranc.)*.

** Ericho Auerbacho veikalas *Mimesis* (1967), kuriame analizuojamas tikrovės vaizdavimas Vakarų Europos literatūroje.

Dabar be apsimestinio kuklumo norėčiau nurodyti du indėlius, kuriuos manau sugebėjęs įnešti į dar nesuformuluotą tikrą marksistinę modernizmo teoriją. Pirmasis jų pateikia dialektinę paradokso, su kuriuo ką tik susidūrėme, teoriją: realizmas kaip modernizmas ar realizmas, kuris yra tokia esminė modernybės dalis, kad jį reikia apibūdinti panašiai, kaip mes iš tradicijos nusakome patį modernizmą, – tai lūžis, Novum, naujų žiūrų atsiradimas ir panašiai. Aš teigiau, kad į šiuos istoriniu požiūriu skirtingus ir tarsi nesuderinamus realizmo ir modernizmo būdus reikia žiūrėti kaip į daugelį sudaiktinimo dialektikos pakopų, – ši dialektika griebėsi ankstesniam ikikapitalistiniam gyvenamam pasauliui būdingų bruožų ir subjektyvumų, institucijų ir formų, kad iš jų ištrintų hierarchinį ar religinį turinį. Realizmas ir sekuliarizacija yra to proceso pirmoji Šviečiamoji pakopa: proceso dialektika – šuolis ir kiekybės virsmas kokybe. Stiprėjant sudaiktinimo jėgoms, joms apimant vis platesnes socialinio gyvenimo sritis (tarp jų ir į individualų subjektyvumą), jėga, iškėlusi pirmąjį realizmą, dabar tarsi atsisuka prieš jį patį ir savo ruožtu jį praryja. Išankstinės ideologinės ir socialinės realizmo sąlygos – pavyzdžiui, naivus jo tikėjimas stabilia socialine tikrove – dabar pačios yra demaskuojamos, demistifikuojamos ir diskredituojamos; jų vietą užima modernistinės formos, atsiradusios taip pat spaudžiant sudaiktinimui. Ir šiame pasakojime gana aiškiai numatoma, jog postmodernumas nustelbia modernizmą, tolydžio stiprėjant sudaiktinančioms jėgoms, o šitai jau patiems įsiviešpatavusiems modernizmams turi visiškai netikėtų bei dialektinių pasekmių.

Antrasis mano indėlis tas, kad nustatomas ypatingas formalus modernumo procesas, kuris, man atrodo, nei realizme, nei postmodernizme nėra labai jau svarbus, bet dialektiškai gali sietis su jais abiem. Grįsdamas šią modernistinių formaliųjų procesų „teoriją“, norėjau sekti Lukácsu (bei kitais) ir aiškinti modernistinį sudaiktinimą analizės, skaidymosi ir pirmiausia vidinės diferen-

ciacijos kalba. Taigi įvairiuose kontekstuose keliamose hipotezėse apie modernizmą man buvo įdomu ir vaisinga šį ypatingą procesą suvokti „autonomizacijos“ požiūriu, suprasti, kaip šios anksčiau buvusios visumos dalys tampa nepriklausomos bei savarankiškos. Panašų reiškinį galima pastebėti *Uliso* skyriuose ir epizoduose, taip pat Prousto sakinyje. Aš norėjau nustatyti giminystę ne vien su mokslais (kaip paprastai daroma, kai kalbama apie modernybės šaltinius), o su pačiu darbo procesu: ir čia pamažu prieš akis iškyla didysis teilorizacijos reiškinys (vykęs tuo pat metu, kaip modernizmas); darbo pasidalijimas (teoriškai apmąstytas jau Adamo Smitho) dabar tampa visateisiu masinės gamybos metodu, atskiriant įvairius etapus ir juos pertvarkius pagal „efektyvumo“ principą (pavartojant tam ideologinį žodį). Harry'o Bravermano klasikinis veikalas *Darbas ir monopolinis kapitalas*[9] išlieka visokių požiūrių į tą darbo procesą kertinis akmuo ir, man rodos, teikia minčių kultūrinei ir struktūrinei modernizmo analizei.

Tačiau šiuo metu, kai kas juos vadina postfordizmo laikais, ši ypatinga logika tarsi negalioja; lygiai kaip ir kultūros srityje, abstrakcijos formos, moderniuoju laikotarpiu atrodžiusios bjaurios, nedarnios, skandalingos, nepadorios ar atgrasios, taip pat pateko į pagrindinę kultūrinio vartojimo srovę (plačiąja prasme – nuo reklamos iki prekinio dizaino, nuo vizualinio dekoravimo iki meninės kūrybos) ir jau nieko nebešokiruoja; galima net teigti, jog visa mūsų prekinės gamybos ir vartojimo sistema nūdien yra grindžiama tomis ankstesnėmis, kažkada buvusiomis antivisuomeniškomis modernistinėmis formomis. O postmoderniame kontekste įprastinė abstrakcijos samprata neatrodo labai tinkama; ir vis dėlto, kaip mus moko Arrighi, nieko nėra abstraktesnio nei finansinis kapitalas, palaikantis ir sustiprinantis postmodernizmą.

Be to, yra aišku, kad jei autonomizacija – dalių ar fragmentų tapimas savarankiškais – būdinga modernybei, ji taip pat būdinga ir postmodernybei: tarkime, europiečius pirmuosius pribloškė

montažo ir kadrų sekos greitis, būdingas klasikiniam amerikiečių filmui – tokia eiga visaip suintensyvėjo televizijos montaže, kai tik pusę minutės trunkanti reklama mūsų dienomis gali aprėpti nepaprastai daug atskirų kadrų ar vaizdų, tačiau, pavyzdžiui, tokio didžio nepriklausomo modernistinių filmų kūrėjo kaip Stanas Brakhage'as darbai anaiptol netrikdo ir neatrodo tolimi. Vadinasi, nepaprastos fragmentacijos procesas bei logika vis dar galioja, tik be ankstesnių padarinių. Tad ar drauge su Deleuze'u turėtume manyti čia susidurią su lig tol iškoduotų ar aksiomatinių duomenų „perkodavimu", su tuo, ką jis teigia esant būdingą vėlyvajam kapitalizmui procesą, kurio negailestinga aksiomatika visur vietos mastu paverčiama privačiais kiemais, asmeninėmis religijomis, senesnių ar net archajiškų vietinių kodavimo sistemų pėdsakais? Tačiau toks aiškinimas kelia keblių klausimų, ypač tokį – kuo ši Deleuze'o ir Guattari'o išplėtota prieštara tarp aksiomatikos ir kodo skiriasi nuo klasikinio egzistencializmo – moderniame pasaulyje visur praradus prasmę, sekė pastangos vietiniu mastu ją atrasti arba grįžtant prie religijos, arba suabsoliutinant tai, kas privatu ar atsitiktina.

Prieš „perkodavimo" sampratą byloja ir tai, kad šis procesas yra ne vietinis, o visuotinis: postmodernybės kalbos universalios tiek, kiek jos yra žiniasklaidos kalbos. Taigi jos labai skiriasi nuo vienišių manijų bei asmeninių tematinių hobių, būdingų didiesiems modernistams, kurie tik per kolektyvų komentavimą ir kanonizavimą atrankos būdu įgavo savąjį visuotinumą, o išties – socialumą. Jei pramogos ir vizualinis vartojimas nelaikoma esmiškai religine veikla, tuomet perkodavimo samprata čia netenka galios. Kitaip (egzistenciškiau) sakant, galima teigti, kad dievų mirties, religijos bei metafizikos pabaigos skandalas įstūmė šiuolaikinius žmones į nerimastingą bei krizinę būseną, kurią dabar visiškai sugėrė labiau humanizuota, socializuota ir sukultūrinta visuomenė: jos tuštumas užpildė ir neutralizavo ne naujosios ver-

tybės, o vizualinė vartotojiškumo kultūra. Tad absurdo nerimus, imant tik vieną pavyzdį, atkūrė ir pasisavino nauja postmoderni kultūros logika, pateikianti juos vartojimui kaip ir kitus, tarsi labiau raminamus eksponatus.

Taigi mes turime sutelkti dėmesį į šį naująjį lūžį, o Arrighi'o finansinio kapitalizmo analizė to lūžio teorijai yra svarbi – ją pirmiausia ir imuosi nagrinėti, pasitelkęs pačią abstrakcijos kategoriją, ir ypač tą ypatingą abstrakcijos formą, kuri yra patys pinigai. Worringerio pirmeiviška esė apie abstrakciją[10] ją susiejo su įvairiais kultūriniais impulsais ir galiausiai jos galią išvedė iš to, kad į Vakarų „įsivaizduojamą muziejų" įtraukiami daug senesni ir nevaizduojamieji vizualiniai dalykai, ir šį procesą jis asocijuoja su savotišku potraukiu mirčiai. Bet mūsų tikslams reikalingą proveržį atliko puiki Georgo Simmelo esė „Metropolis ir dvasinis gyvenimas" *(Metropolis and Mental Life*)*, pagal kurią naujojo pramoninio miesto procesai, tarp jų ypač abstrakti pinigų apyvarta, nulemia visiškai naują, abstraktesnį mąstysenos bei suvokimo būdą, iš esmės kitokį nei būdingas ankstesniam objektiniam pirklių miesto ir kaimo pasauliui. Čia išryškėja dialektinė mainomosios vertės ir piniginio atitikmens padarinių transformacija: kadaise piniginis atitikmuo skelbė naujas objektų savybes ir skatino jomis domėtis, dabar, šioje naujoje pakopoje, atitikmens rezultatas tas, kad atsisakoma ankstesnių sampratų apie pastovias substancijas ir jų savybes išlaikyti tapatumą. Tad jei visi objektai tapo ekvivalentiški kaip prekės, jei pinigai sulygino būdingus jų, kaip individualių daiktų, skirtingumus, dabar galima pirkti, taip sakant, jų įvairias, nuo šiol pusiau savarankiškas savybes ir regimus bruožus; spalva ir forma išsivaduoja nuo ankstesnių perteikimo priemonių ir ima savarankiškai gyvuoti kaip žiūros laukai ir meninė žaliava. Tad tai ir yra pirmoji pakopa, tiktai pirmasis prasi-

* Orig. „Die Guossstädte und das Geistesleben".

dėjusio abstrakcijos puolimo etapas, kurį imama laikyti estetiniu modernizmu, bet kuris, žvelgiant atgal, turi būti apribotas antrojo kapitalistinės industrializacijos etapo istoriniu tarpsniu – naftos ir elektros, vidaus degimo variklio ir naujų automobilio greičių bei technologijų, garlaivių bei skraidančių mašinų laikotarpiu – o tai yra paskutinis XIX a. ir pirmasis XX a. dešimtmetis.

Bet prieš tęsdami šį dialektinį pasakojimą, trumpam turime grįžti prie Arrighi'o. Mes jau kalbėjome, kaip vaizdžiai Arrighi garsiąją Marxo formulę P-K-P' pavertė subtiliu ir ciklišku istoriniu pasakojimu. Kaip pamename, Marxas pradėjo apversdamas kitą formulę Pr-P-Pr, apibūdinančią prekybą: „paprasta prekių cirkuliacija prasideda pardavimu ir baigiasi pirkimu". Pirklys parduoda Prekę (Pr) ir už gautus P(inigus) perką kitą Pr: „visas procesas prasideda tada, kai už prekes gaunami pinigai, ir baigiasi, kai pinigai atiduodami už prekes". Galima nesunkiai įsivaizduoti, jog tai nėra labai pelninga trajektorija, nebent tais atvejais, kai prekiauja regionai, kur tam tikros prekės, pavyzdžiui, druska ar prieskoniai, gali būti paverstos pinigais kaip išimtys iš bendro ekvivalentiškumo dėsnio. Be to, kaip jau buvo sakyta, pačių fizinių prekių svarba sąlygoja tam tikrą dėmesį, kuris, dar pasitelkus filosofines substancijos kategorijas, gali vesti tik į labiau realistinę estetiką.

Tačiau mus domina kita formulė, apversta anoji, tapusi P-K-P ir dialektine erdve, kurioje prekyba (ar kitaip sakant, prekybinis kapitalas) paverčiamas kapitalu *tout court**. Aš sutrumpinu Marxo aiškinimą (*Kapitalas*, I tomas, 4-as skyrius) ir tik nusakysiu, kaip pamažu pirmoji P ima piktnaudžiauti antrąja: tai etapas, kai veikla kreipiama jau ne į prekę, bet į pinigus, paskata yra ne investuoti pinigus į prekių gamybą vardan jos pačios, o kad pagausėtų sugrįžtantys P, dabar P': Žodžiu, tai turtų pavertimas grynu kapi-

* Visiškai *(pranc.)*.

talu, kuris diktuoja savo logiką prekių gamybai bei vartojimui ir individualiam verslininkui bei individualiam darbininkui.

Dabar norėčiau įvesti Deleuze'o neologizmą, kuris šiuo atveju labai dera (manau, jo garsiausias ir sėkmingiausias) ir kuris, man rodos, labai sustiprina mūsų nuovoką, kas per šią svarbią transformaciją statoma ant kortos: tai žodis „deteritorializacija", mano manymu, puikiai paaiškinsiąs Arrighi'o straipsnio prasmę. Šis terminas labai plačiai taikomas visokiems reiškiniams nusakyti, bet aš norėčiau pabrėžti, kad jo pirmoji ir, kitaip tariant, pagrindinė prasmė glūdi paties kapitalizmo iškilime, ką ir parodytų bet koks kantriai atliktas Marxo esminio vaidmens Deleuze'o ir Guattari'o knygoje *Kapitalizmas ir šizofrenija*[11] atkūrimas. Tad pirmoji ir lemtingiausia deteritorializacija yra toji, per kurią Deleuze'o ir Guattari'o vadinama kapitalizmo aksiomatika iškoduoja ankstesnės ikikapitalistinės kodavimo sistemos terminus ir juos „išvaduoja" naujesniems ir funkcionalesniems deriniams. Šio naujo termino atgarsį galima būtų sugretinti su paviršutiniškesniu ir net labiau prigijusiu žiniasklaidos žodžiu „dekontekstualizacija": tas terminas neblogai byloja, jog visa, kas ištraukiama iš pirminio konteksto (jei tokį galite įsivaizduoti), visad bus vėl kontekstualizuojama naujose srityse bei situacijose. Tačiau deteritorializacija yra kur kas abstraktesnis reiškinys nei šis (nors jos padariniai tikrai gali būti atkurti ir retkarčiais net „perkoduoti" naujose istorinėse situacijose): jis labiau nusako naują ontologinę ir sklandančią būklę – turinys (grįžtant prie Hegelio kalbos) yra neabejotinai nustelbtas formos, kurioje būdinga produkto prigimtis tampa nereikšminga, virsta gryna rinkodaros dingstimi, o gamybos tikslas jau nėra kokia nors konkreti rinka, kokia nors konkreti vartotojų grupė ar socialiniai bei individualūs poreikiai, o veikiau rinkos virtimas elementu, kuris pagal apibrėžimą neturi nei turinio, nei teritorijos ir netgi iš esmės neturi naudojamosios vertės, – tai yra pinigais. Taigi bet kokioje gamybos srityje, kaip atskleidė Arrighi,

ateina toks metas, kai pagal kapitalizmo logiką – susidūrusią su prisotintomis vietinėmis ir net užsienio rinkomis – reikia mesti tą gamybos šaką drauge su fabrikais bei apmokyta darbo jėga ir, palikus jų griuvėsius, kelti sparnus kitoms, pelningesnėms avantiūroms.

Ar veikiau tas etapas yra dvilypis: mano manymu, Arrighi'o didžiausias savitumas tas, kad jis atskleidė dvi deteritorializacijos pakopas ir tuo labai įtaigiai prisidėjo prie šiuolaikinės kultūros analizės. Mat viena deteritorializacijos pakopa yra ta, kai kapitalas perkeliamas į kitas, pelningesnes, gamybos formas, gana dažna naujuose geografiniuose regionuose. Kita pakopa – tai žiauresnės sąlygos, kai ištisos vietovės ar viso regiono kapitalas atsisako bet kokios gamybos tam, kad maksimaliai būtų panaudotas negamybinėse sferose, o jos, kaip matėme, yra spekuliacija, pinigų rinka, apskritai finansinis kapitalas. Žinoma, čia žodis „deteritorializacija" tampa savotiškai ironiškas, kadangi šiuo metu viena privilegijuotųjų spekuliacijos formų yra spekuliavimas žeme ir miesto erdve: tad naujieji postmodernūs informaciniai ar globaliniai miestai (taip jie vadinami) yra galutinis deteritorializacijos – pačios vietovės deteritorializacijos – padarinys, jie tampa žemės valdos ir Žemės rutulio abstrakcija, o prekinių mainų pagrindas ar kontekstas paverčiamas visateise preke. Todėl spekuliacija žeme yra tik viena proceso dalis, o antra – tai galutinė pačios globalizacijos[12] deteritorializacija, ir būtų didelė klaida įsivaizduoti „Žemės rutulį" kaip naują didesnę erdvę, pakeitusią ankstesnes nacionalines ar imperines erdves. Globalizacija yra veikiau tam tikra kibererdvė, kurioje piniginis kapitalas tapo galutinai dematerializuotas – pavedimai yra iškart persiunčiami iš vieno svarbaus taško į kitą skersai išilgai ankstesnio Žemės rutulio, ankstesnio materialiojo pasaulio.

Dabar norėčiau pasvarstyti, kaip naujoji finansinio kapitalo logika – ypač jo iš esmės naujos abstrakcijos formos, kurias reikia griežtai skirti nuo modernizmui būdingų – reiškiasi šiandieninėje

kultūros gamyboje ar vadinamojoje postmodernybėje. Reikalingas toks abstrakcijos vertinimas, pagal kurį naujųjų deteritorializuotų postmodernių turinių santykis su ankstesne modernistine autonomizacija būtų toks kaip globalios finansinės spekuliacijos santykis su ankstesne bankininkystės ir kreditų tvarka, arba kaip devintojo dešimtmečio akcinių biržų siautulys su Didžiąja depresija. Nelabai norėčiau čia įtraukti aukso etalono temą, kuri lemtingai įtaigauja tikrai patikimą ir apčiuopiamą vertybę palyginti su įvairiais popieriaus ar plastmasės pavidalais (ar informacija jūsų kompiuteryje). Tiesa, gal aukso tema būtų vėl kiek aktuali, atkreipus dėmesį, jog aukso etalonas savo ruožtu buvo suvokiamas kaip dirbtinė ir prieštaringa sistema. O mes norėtume apsvarstyti pačių kultūrinių ženklų prigimties pasikeitimą ir sistemas, kuriose jie veikia. Jei modernizmas, kaip aš teigiau, yra tam tikras atšauktas realizmas, toks, kuris išskaido kažkokį pirminį pamėgdžiojamą pradinį tašką, tuomet jį galima palyginti su plačiai naudojamais popieriniais pinigais, dėl kurių infliacinių pakilimų bei nuosmukių staiga atsiranda kitokie, istoriniu požiūriu naujoviški finansiniai ir spekuliaciniai instrumentai bei priemonės.

Šį istorinio pokyčio momentą norėčiau panagrinėti fragmento požiūriu ir apžvelgti jo lemtį šiais įvairiais kultūriniais etapais. Fragmento retorika mus lydi nuo pradžios to, kas vėliau retrospektyviai buvo nustatyta kaip modernizmas, tai yra nuo Schlegelių. Aš, žinoma, manau, jog tai savaip klaidingas terminas, nes aptariamo vaizdinio turinys yra veikiau analizės, o ne lūžio, neužbaigtumo ar visiško susidėvėjimo rezultatas („kiekvieną sunkiai analizuojamą dalyką reikia skaidyti į tiek dalių, kiek įmanoma ir būtina jam įveikti“* – Descartes'as). Bet neturint geresnio žodžio, jis parankus, ir šiame trumpame aptarime aš jį vartosiu. Pradėsiu primindamas tarsi juokais pasakytą Keno Russello mintį,

* Renė Dekartas, *Samprotavimas apie metodą* // Rinktiniai raštai. Iš prancūzų k. vertė Gvidonas Bartkus. Vilnius: Mintis, 1978, p. 112.

kad XXI a. visi meniniai filmai truks ne ilgiau kaip penkiolika minučių: potekstė čia ta, kad vėlyvų seansų kultūroje, kokia ir yra mūsiškė, kažkodėl nebereikės nuodugnių pasiruošimų, kurie mums buvo reikalingi, kad vaizdų eilę suprastume kaip kokį nors siužetą. Man rodos, šitai jau liudija mūsų pačių patirtis. Kas dar lanko kiną, jau susivokė, kad padidėjus filmų pramonės konkurencijai dėl užkietėjusių televizijos žiūrovų, pasikeitė anonso sandara. Jį teko taip ištobulinti ir išplėsti, kad jis kur kas išsamiau apibūdintų mums siūlomą filmą ir viliotų pasižiūrėti. Dabar anonsas turi ne tik parodyti kelis kadrus su kino žvaigždėmis ir parinktus įtemptus momentus, bet iš tiesų apibendrinti visus siužeto vingius bei posūkius ir iš anksto apžvelgti visą siužetą. Ilgainiui užkietėjęs šių jėga brukamų masalų (jų penki ar šeši rodomi prieš kiekvieną meninį filmą vietoj ankstesnių trumpametražių filmų) žiūrovas staiga susivokia: užtenka pasižiūrėti tik anonsą. Nebereikia žiūrėti „viso“ dviejų valandų varianto (nebent žiūrovo tikslas yra prastumti laiką, o dažnai dėl to ir einama į kiną). Ir tam filmo kokybė neturi jokios reikšmės (nors anonso kokybė gali turėti reikšmės – geresni taip gudriai sumontuojami, kad jų pasakojama istorija yra ne tokia pat kaip „tikroji“ istorija „tikrame filme“). Ir šiam naujam atradimui nesvarbu, ar žinai siužetą ar istoriją – šiaip ar taip, šiuolaikiniame veiksmo filme ankstesnis pasakojimas tapo tik dingstimi, prie kurios lipdoma nenutrūkstama jaudiklių ir sprogimų virtinė. O anonse jų vaizdai pateikiami tarsi trumpa kadrų ir ryškiausių momentų santrauka, ir jų visiškai pakanka, kad nebereiktų stropiai atsekti ankstesnio siužeto gijas ir sąsajas. Sakytum, kad anonsai kaip struktūra ir savotiškas kūrinys tiek yra susiję su tariamai galutiniu kūriniu, kiek pagal kokį nors filmą parašytas romanas, išleistas vėliau, lyg kseroksinis variantas, turi bendra su filmo originalu, kurį jis atgamina. Skirtumas tas, kad meninio filmo ir jo knyginio varianto atveju mes turime reikalą su užbaigtomis panašaus pobūdžio pasakojimo

struktūromis; šios naujovės tas struktūras pavertė senienomis. Anonsas yra nauja forma, naujos rūšies minimalizmas, o jo teikiamas žanrinis pasitenkinimas skiriasi nuo ankstesniojo. Taigi Keno Russello pranašiškos prognozės ne visai tikslios: ne XXI amžiuje, o jau šiame* ir trunka ne penkiolika minučių, o tik dvi ar tris!

Jis, žinoma, visai ką kita turėjo galvoje, nes priminė MTV, perteikiančią muziką vizualiniais atitikmenimis, kurių tiesioginiai pirmtakai yra ne tiek Disney'us ir muzikinė animacija, o pati televizinė reklama, geriausiais atvejais pasiekianti didelį estetinį sodrumą. Pavyzdžiui, videoklipe, skirtame reklamuoti transportavimo konglomeratą „Norfolk Southern", į ekraną visu greičiu įsiveržia žirgas, iššautas iš apačios taip, kad išsipūtęs jo kūnas skriedamas aprėpia dangumi greitai plaukiančius debesis; pats dangus metonimiškai simbolizuoja judėjimą, kurio kelianti nerimą grėsmė yra nemenka vizualinės gamybos paslaptis, bet netrukus įvyksta metamorfozė: arklys su visu fonu pavirsta mechaninių prietaisų dalių Arcimboldo montažu, risnojančiu per industrinės eros pradžios foną, po to įžengia į anglies šachtą, kurioje Giacometti ar Dubuffet stiliumi tampa mineralizuota galūnių mase, „neorganinės gyvybės" (Deleuze'as) forma, kuri keistai pakartoja už jo esantį uolėtą paviršių, o į organinį pasaulį grįžta kaip padaras iš javų varpų ir branduolių, – vėl Arcimboldo! – lekiantis risčia per javų lauką, ir po paskutinės metamorfozės, sunarstytas iš medinių sąnarių bei protezų, kerta nugenėtų lygių medžių kamienų mišką: visas epizodas, be abejo, dirgina kokią nors pojūčių sistemą ir sykiu skleidžia informaciją apie krovinius – nuo pramonės iki žemės ūkio, – kažkaip keistai apversdamas įprastą evoliucinę chronologiją nuo žemės ūkio ir gamybos iki sunkiosios pramonės. Kokia tai nenutrūkstama dabartis ir kaip atskirti dėmesį To paties gajumui nuo šoko, išvydus vizualinį kitoniškumą, turintį

* F. Jamesonas rašo XX a. pabaigoje.

paliudyti laikišką naujoviškumą? Metamorfozė – kaip pašėlęs, mėšlungiškas, tačiau statiškas pokytis, – žinoma, pateikia būdą, kaip nepaleisti pasakojimo laiko gijos, tuo pat metu leidžiant mums jos nepaisyti ir esamą akimirką ryti vizualinę gausybę; bet ji simbolizuoja taip pat ir abstrakčią pinigų talpyklą, tuščią universalumą, nenuilstamai vis užpildomą nauju, kintamu turiniu. Tačiau tas turinys yra ne kas kita, kaip vaizdų bei stereotipų pilnatvė; kūrybinis ne turtų vertimas nuvytusiais lapais, o veikiau banalybių vertimas elegantiškais reginiais, kukliai siūlomais akies vartojimui. Dera pasakyti, kad ši komercinė reklama reguliariai įterpiama į valandos trukmės finansinių žinių programą, kur ji, kitaip nei paskui ją demonstruojamos automobilių ir viešbučių reklamos, aiškiai skirta nurodyti investicijų galimybę – vaizdinių investicija skatina kapitalo investavimą.

Bet turbūt derėtų pasukti geriau žinoma linkme ir sugretinti atvirai estetinį fragmento taikymą su atsirandančiu postmoderniu taikymu. Tad būtų ne pro šalį labai populiariems siurrealistiniams Buñuelio filmams *Andalūzijos šuo* (*An Andalusian Dog*, 1928) ar *Aukso amžius* (*Golden Age*, 1930) arba visiškai kitokiam eksperimentiniam Stano Brakhage'o filmui *Šuo žvaigždė žmogus* (*Dog Star Man*, 1956) priešpriešinti rizikingą Dereko Jarmano epą *Anglijos galas* (*Last of England*, 1987).

Tiesą sakant, vertėtų prabėgom priminti, kad Jarmanas, kaip ir Russellas, taip pat domėjosi MTV naujovėmis bet, kitaip nei jis, apgailestavo dėl naujojo stiliaus keliamų laiko apribojimų ir svajojo, kaip šią vaizdinių kalbą panaudoti epinio ilgumo filme; tai jis ir įgyvendino šioje devyniasdešimties minučių 1987 metais susuktoje juostoje (ilgesni Buñuelio ir Brakhage'o filmai trunka šešiasdešimt dvi ir septyniasdešimt penkias minutes, bet čia kalbama apie jų lyginamąsias nepabaigiamumo savybes). Tačiau net modernybėje fragmento naudojimas išsirutuliojo į dvi skirtingas ir priešingas kryptis ar strategijas: viena vertus, į Weberno ar Bec-

ketto minimalizmą, kita vertus, į begalinį Mahlerio ar Prousto laiko ištęsimą. O vadinamojoje postmodernybėje mes galėtume sugretinti Russelo MTV koncepcijos glaustumą su epinėmis Jarmano pagundomis arba tokio teksto, kaip *Sunkio vaivorykštė**, tikrą begalinumą.

Tačiau svarstydamas finansinio kapitalo kultūrinį poveikį, norėčiau išryškinti visai kitokią tokių vaizdų-fragmentų savybę. Galbūt derėtų apibūdinti pačiame klasikinio modernistinio sąjūdžio epicentre kūrusio Buñuelio vaizdus-fragmentus kaip simptomo praktiką. Tad Deleuze'as iš tiesų puikiai nusakė Buñuelio vaizdus-fragmentus, matyt, tik iš pažiūros keistai jį priskirdamas savaip suprantamam natūralizmui: „Natūralistiniam vaizdiniui *l'image-pulsion* (vaizdas kaip vidinis impulsas ar libido) iš tikrųjų būdingi dviejų rūšių ženklai: simptomai ir stabai ar fetišai"[13]. Taigi Buñuelio vaizdiniai-fragmentai visad nebaigti, nužymintys nesuvokiamą psichinę katastrofą, nepakeliamus sunkumus, manijas ir proveržius; jie – grynos formos simptomai, kaip nesuprantama kalba, kurios negalima išversti į jokią kitą kalbą. Brakhage'as juos panaudoja visiškai kitaip, kaip ir dera skirtingam istoriniam laikotarpiui bei kone visiškai kitokiai priemonei – eksperimentiniam filmui (kurį, kaip kitur esu sakęs, reikėtų įtraukti į idealią eksperimentinių filmų, o ne į pagrindinių filmų genealogiją). Pagal analogiją su muzika tai būtų galima apibūdinti ketvirtinėmis gaidomis, analitiniais vaizdinio segmentais, kurie akiai, išmokusiai vakarietiškas vizualines kalbas ir prie jų pripratusiai, atrodo kažkokie vizualiai neišbaigti: tarsi tai būtų ne morfemos ar skiemens, o fonemos menas. Tačiau abu šie metodai pateikia struktūrinį neišbaigtumą, kuris vis dėlto dialektiškai patvirtina savo esminę sąsają su nebuvimu, su tuo, kas neduota ir gal negali būti duota.

Tačiau Jarmano filme *Anglijos galas*, apie kurį buvo gana ne-

* Amerikiečių rašytojo postmodernisto Thomaso Pynchono didžiulė niūri dabarties vizija – romanas *Gravity's Rainbow* (1973).

tiksliai pasišvaistyta tokiais žodžiais kaip siurrealistiškas, iš tiesų mes matome banalybes, štampus. Nuotaika jame, žinoma, paryškinta: bejėgis įniršis pankų veikėjų, besitalžančių švininiais vamzdžiais, baisėjimasis karališkąja šeima ir tradicine oficialaus anglų gyvenimo atributika: bet ir šios nuotaikos yra štampai, be to, visai nesusiję. Čia neabejotinai galima kalbėti apie subjekto mirtį, jei turima galvoje, kad koks nors kankinamas asmens subjektyvumas (kaip Buñuelio filmuose) ar koks nors sutelkiantis estetinis kryptingumas (kaip Brakhage'o filmuose) pakeičiami banalios žiniasklaidos esinių, sklandančių po tuščią galaktinės Objektyvios dvasios visuomeninę sritį, floberišku savarankišku gyvenimu. Bet čia viskas pagal stereotipinį modelį neasmeniška, net pats įniršis; labai gerai žinomi, nuvalkioti neutopinės ateities ypatumai: teroristai, klasikinės ir populiarios muzikos magnetofoniniai įrašai drauge su Hitlerio kalbomis, nuspėjama karališkų vestuvių parodija – visa tai apdorota tapybiška akimi, kad būtų sukurti hipnotizuojantys epizodai, grynai dėl vizualinių priežasčių kaitaliojami nespalvoti ir spalvoti.

Pasakojamosios ar pseudopasakojamosios atkarpos yra, žinoma, ilgesnės nei Buñuelio ar Brakhage'o filmuose, tačiau kartais jos svyruoja, eina pakaitomis ar gula viena ant kitos, kaip filme *Šuo žvaigždė žmogus*, sukeldamos sapno jauseną, kuri yra savotiškas štampas ir esmiškai skiriasi nuo maniakiško Buñuelio tikslumo.

Kaip paaiškinti šiuos kokybinius skirtumus, be abejo, liudijančius apie struktūrinius skirtumus? Aš vėl grįžtu prie nepaprastos Rolando Barthes'o įžvalgos, išsakytos *Mitologijose (Mythologies)*: Jarmano fragmentai yra prasmingi ir aiškūs, o Buñuelio ar Brakhage'o – ne. Garsusis Barthes'o aforizmas, kad šiuolaikiniame pasaulyje nėra suderinamumo tarp prasmės ir išgyvenimo ar egzistencijos, buvo įdomiai išdėstytas *Mitologijose*, demaskuojančiose štampų ar ideologijų prasmės perviršį ir teigiančiose, kad gryną prasmę lydi šleikštulys. Vadinasi, autentiškai panaudojant kalbą

ar vaizdą stengiamasi laikytis tam tikro fundamentalesnio sąlygiškumo ar beprasmybės – toks teiginys kyla iš egzistencinio ar semiotinio požiūrio. O Barthes'as prasmės perviršį stereotipuose stengėsi paaiškinti konotacijos supratimu: konotacija – tai nelyg antro laipsnio prasmė, laikinai pritraukta prie labiau tiesioginės prasmės. Vėliau jis atsisakė tos teorinės priemonės, bet mums ją labai įdomu iš naujo peržvelgti, ypač šiame kontekste.

Aš sakyčiau, jog modernumo pakopoje tiek Buñuelio, tiek Brakhage'o autonomizuotų fragmentų žaismė lieka beprasmė: Buñuelio simptomas, be abejo, savaime yra prasmingas, bet tik iš tolo ir ne mums, prasmingas, be abejo, kaip kita medalio pusė, kurios mes niekad nepamatysime. Brakhage'o vaizdo skaidymas taip pat neprasmingas, tik kitaip. Tačiau Jarmano visuminė tėkmė yra pernelyg prasminga, nes jis fragmentams vėl suteikė kultūrinės ir žiniasklaidinės prasmės; ir man rodos, čia mums reikalinga šių fragmentų perpasakojimo koncepcija, kad papildytume Barthes'o konotacijos diagnozę ankstesniam masinės kultūros etapui[14]. Štai kas čia nutinka: kiekvienas ankstesnis siužeto fragmentas, buvęs nesuprantamas be viso konteksto, dabar pats pajėgus perteikti visą turinio mintį. Jis tapo autonomiškas, bet ne formaliąja prasme, kurią aš priskyriau modernistiniams procesams, o veikiau naujai įgyta savybe sukaupti turinį ir perteikti jį trumpu atspindžiu. Štai kodėl iš postmodernybės dingo emocinė reakcija: kultūrinis sudaužytų vaizdo pasaulio šukių perpasakojimas nustelbė atsitiktinumo, beprasmybės ar susvetimėjimo padėtį.

Visai pagrįstai galėtumėte paklausti, ką visa tai turi bendra su finansiniu kapitalu? Mano manymu, modernistinė abstrakcija yra veikiau pačių pinigų funkcija kaupiant kapitalą, o ne kapitalo kaupimo funkcija. Čia pinigai yra ir abstraktūs (viską paverčiantys atitikmenimis), ir tušti, ir neįdomūs, nes jų interesas yra anapus jų pačių: tad jie neišbaigti kaip ir mano čia pasitelkti modernistiniai vaizdiniai, jie nukreipia dėmesį kitur, už savęs, link to, kas

turėtų juos išbaigti (ir sykiu panaikinti), – į gamybą ir vertę. Jie, žinoma, naudojasi daline autonomija, bet ne visiška autonomija, kurioje sukurtų savą kalbą ar savą dimensiją. O finansinis kapitalas kaip tik tai ir sukuria: piniginių esinių, kuriems nebereikia nei gamybos (jos reikia kapitalui), nei vartojimo (jo reikia pinigams), žaismę; ji lyg kibernetinė erdvė gali gyvuoja palaikoma savo vidinio metabolizmo ir cirkuliuoti be jokios nuorodos į ankstesnį turinį. Bet taip gyvuoja ir sunaratyvinti stereotipinės postmodernios kalbos vaizdai-fragmentai: jie teigia naują kultūros sritį ar dimensiją, kuri yra nepriklausoma nuo ankstesnio realaus pasaulio ne todėl, kad – kaip moderniuoju (ar net romantiškuoju) laikotarpiu – kultūra nuo realaus pasaulio būtų pasitraukusi į autonomišką meno erdvę, o dėl to, kad realusis pasaulis yra jos užtvindytas, užvaldytas, tad nebėra tos išorės, kur jos stigtų. Šiuo atžvilgiu stereotipų niekad nestinga, kaip nepristinga ir bendros finansinių spekuliacijų apyvartos tėkmės. Tačiau aiškinimą, kad ir viena, ir antra nejučiom slenka į savo žlugimą, turiu palikti jau kitai knygai ir kitam metui.

8. Plyta ir balionas: architektūra, idealizmas ir spekuliacija žeme

Norėčiau garsiai pamąstyti apie svarbią teorinę problemą, – urbanizmo ir architektūros sąsają, – kuri ne tik savaime įdomi ir neatidėliotina, bet ir iškelia nemažai man, nors nebūtinai ir jums, reikšmingų teorinių klausimų. Kad galėtume suformuluoti kai kurias bendresnes urbanistines ir architektūrines problemas, paprašyčiau pasidomėti tais klausimais ir su jais susijusiais mano paties darbais. Pavyzdžiui, nagrinėdamas abstrakcijos dinamiką postmodernioje kultūrinėje kūryboje ir ypač esminį skirtumą tarp struktūrinio abstrakcijos vaidmens postmodernizme ir tų abstrakcijų, kurios veikė mūsų dabar vadinamame modernizme ar įvairiuose modernizmuose, turėjau iš naujo patyrinėti pinigų formą – pagrindinį visos abstrakcijos šaltinį – ir pasidomėti, ar pati pinigų struktūra ir jų apyvartos būdas iš esmės nepasikeitė pastaraisiais metais, kitaip tariant, per tą trumpą laiko tarpą, mūsų vis dar įvardijamą kaip postmodernybė. Tai, žinoma, reiškia vėl kelti klausimą apie finansinį kapitalą ir jo svarbą mūsų laikais, kelti formalius klausimus apie sąsajas jam būdingų specialių abstrakcijų ir abstrakcijų, aptinkamų kultūriniuose tekstuose. Manau, visi sutiks, jog finansinis kapitalas drauge su globalizacija yra viena ryškiausių vėlyvojo kapitalizmo ypatybių ar, kitaip tariant, ryški nūdienos būsena.

Tačiau nukreipus būtent tokius klausimus į pačią architektūrą, paaiškėja tolesnė tyrinėjimų eiga, kurią čia ir norėčiau pagvildenti. Nes erdvinėje srityje, matyt, tikrai esama finansinio kapitalo atitik-

mens, iš tikrųjų glaudžiai su juo susijusio reiškinio – ir šitai yra spekuliacija žeme: panašus dalykas pastebimas praeityje kaimo vietovėse – čiabuvių amerikiečių žemių grobimas, žemės ruožų palei geležinkelį įsigijimas, priemiesčių rajonų plėtimas, drauge privatizuojant gamtos išteklius, – bet mūsų laikais šitai yra būdingas urbanistinis reiškinys (labiausiai todėl, kad viskas tampa miestiška) ir ieškoti laimės jis grįžo į didžiuosius miestus ar į tai, kas iš jų liko. Tad kokia sąsaja – jei jos apskritai esama – tarp ryškių formų, kurias spekuliacija žeme įgavo šiandien, ir tokių pat ryškių formų, pastebimų postmodernioje architektūroje (šį terminą vartojant bendra, chronologine ir, manau, gana neutralia prasme)?

Dažnai pastebima, kad nūdien simbolinę architektūros reikšmę bei jos formų savitumą nulemia jos tiesioginis ryšys su socialiniu gyvenimu, „susiuvimas su ekonomika“: tai gerokai kitoks tiesioginis ryšys nei būdingas kitoms brangioms meno rūšims, tarkime, kinui ir teatrui, kurie, beje, taip pat priklauso nuo investicijų. Bet tas tiesioginis ryšys kelia teorinių pavojų, kurie, tiesą sakant, gana gerai žinomi. Gal, pavyzdžiui, nebūtų absurdiška teigti, jog spekuliacija žeme ir naujas išaugęs statybų poreikis atveria erdvę, kurioje gali gimti naujas architektūrinis stilius, bet, pavartojant laiko išmėgintą epitetą, būtų labai „supaprastinta“ aiškinti tą naują stilių naujo pobūdžio investicijomis. Manoma, jog šitoks supaprastinimas neatsižvelgia į estetinio lygmens ir jam būdingos dinamikos specifiškumą, savarankiškumą ar dalinį savarankiškumą. Tiesą sakant, prieštaraujama, kad pliki tokio pobūdžio teiginiai niekad nesileidžia į jų vainojamų stilių detales; jie nesiima formos analizės, tarsi iš anksto diskredituodami patį jos principą.

Tuomet būtų galima pasistengti šį („postmodernizmo kilmės“) aiškinimą praturtinti ir sukomplikuoti, įvedant naujų technologijų temą ir parodant, kaip jos padiktavo naują stilių, tuo pat metu tinkamiau atsižvelgdamos į investicijų tikslus. Vadinasi, tarp ekonominio ir estetinio lygmens reikia įterpti „tarpininkavimą“; ši-

tai ima formuoti nuovoką, kodėl, norėdami nustatyti ekonominį sąlygojimą, turime nuodugniau aiškinti ekonomikos ir estetikos tarpininkavimų eiles, žodžiu, kodėl mums reikia atgaivinti tarpininkavimo supratimą. Tarpininkavimo sąvoka remiasi tuo, ką aš vadinu „lygmeniu" ar, kitaip tariant (Niklaso Luhmanno žodžiais), tai išskirtinė socialinė funkcija, vidinė socialinio gyvenimo sritis ar sfera, kuri taip išsiplėtojo, kad yra valdoma vidinių savo dėsnių ar dinamikos. Tokią sritį būčiau linkęs vadinti „iš dalies savarankiška", nes akivaizdu, kad ji dar kažkaip yra socialinės visumos dalis, ką ir įtaigauja *funkcijos* sąvoka; manoji sąvoka yra sąmoningai dviprasmė ar dvilypė, kad nužymėtų dvipusio eismo gatvę, kur galima iškelti svarstomosios srities santykinį savarankiškumą, santykinę autonomiją arba, priešingai, tvirtinti ją esant funkcionalia ir užimančia svarbiausią vietą visumoje: bent jau dėl jos padarinių visumai, jei ne dėl jos funkcijos, suprantamos kaip tam tikras materialinis suinteresuotumas ir vergiška ar pataikūniška motyvacija. Taigi, pagal kelis akivaizdesnius Luhmanno pavyzdžius išeina, jog politinis „lygmuo" yra ypatingas, nes nuo Machiavelli ir nuo modernios valstybės atsiradimo valdant Richelieu moderniose visuomenėse politika yra iš dalies savarankiška sritis su savais mechanizmais ir procedūromis, sava istorija ir tradicijomis ar „precedentais" ir taip toliau. Bet tai nereiškia, kad iš politinio lygmens nekyla visokeriopų pasekmių esantiems už jo ribų. Tas pat pasakytina ir apie teisės sritį, teisinį ar juridinį lygmenį, kuris daugeliu atžvilgiu gali būti kaip tik tokios specializuotos ir iš dalies savarankiškos srities modelis ir pavyzdys. Tie iš mūsų, kurie darbuojasi kultūros srityje, be abejo, būtume linkę tvirtinti, jog estetikos ar kultūros sfera taip pat yra iš dalies savarankiška (nors sąsaja tarp šių dviejų kintamų apibūdinimų nūdien vėl yra labai ginčytina tema): scenarijaus, net televizijos serialo scenarijaus dėsnių tikrai negalima tiesiogiai prilyginti parlamentinės demokratijos institucijoms, juo labiau akcijų rinkos operacijoms.

O kaip pati akcijų rinka? Aišku, jog atsiradusi rinka bei rinkos teorija – nuo XVIII amžiaus – ekonomiką pavertė iš dalies savarankišku lygmeniu, jei tik jis toks nebuvo ir anksčiau. O kalbant apie pinigus ir žemę, taigi jie ir yra mus labiausiai dominantys reiškiniai, leisiantys išbandyti, ar naudinga yra tarpininkavimo sąvoka ir su ja susijusi dalinio savarankiškumo atvejo ar lygmens idėja: turime iš anksto suvokti, kad nei pinigai, nei žemė negali būti tokiu visaverčiu lygmeniu, nes jie neabejotinai yra fundamentalesnės sistemos ar posistemės – rinkos ir ekonomikos – funkciniai elementai.

Jokia diskusija apie pinigus kaip tarpininką negali aplenkti Georgo Simmelio, kurio didžiulis veikalas *Pinigų filosofija* (1900) davė pradžią mūsų nūdien vadinamai fenomenologinei tos savitos tikrovės analizei. Netiesioginė Simmelio įtaka įvairioms XX a. minties srovėms yra neįkainojama iš dalies dėl to, kad jis painaus savo mąstymo nesuvedė į aiškią sistemą, o sudėtingą jo minčių raišką, kuri faktiškai grindžiama nehegeline, ar decentruota, dialektika, dažnai užgožia jo sunki proza. Manajam aptarimui naujas jo darbo įvertinimas – būtina pradinė pakopa[1]: suprantama, Simmelis iškėlė pačias ekonomines struktūras, bet jis įtaigauja ir būdus, kuriais gali būti tiriami bei apibūdinami fenomenologiniai, taip pat kultūriniai finansinio kapitalo padariniai. Aišku, čia ne vieta išsamiai jo veiklos studijai, tad aš apsiribosiu keliomis pastabomis apie originalų jo esė „Metropolis ir dvasinis gyvenimas“, kuriame pinigai taip pat atlieka pagrindinį vaidmenį[2].

Iš esmės tai pasakojimas apie vis labiau abstraktėjantį modernųjį gyvenimą, ypač miesto gyvenimą (Berlynas, XIX a. pabaiga): žinoma, mano tema kaip tik ir yra abstrakcija, vis dar labai paplitusi tarp mūsų, tik kartais kitokiais vardais: pavyzdžiui, Anthony'o Giddenso esminis terminas *atsaistymas (disembedding*)*

* Šiuo terminu įvardijamas tam tikrų socialinių santykių „ištraukimas“ iš lokalinės sąveikos konteksto ir jų perstruktūrinimas per neapibrėžtą laiko–erdvės tarpą.

reiškia beveik tą patį, tik mūsų dėmesį kreipia į kitas to proceso ypatybes. O Simmelio esė abstrakcija įgauna labai įvairias formas – nuo laiko potyrio iki tam tikro naujo atstumo asmeniniuose santykiuose, nuo jo vadinamo „intelektualizmo" iki naujų laisvės rūšių, nuo abejingumo ir „blasé"* iki naujų nerimų, vertybių krizės ir didmiesčių minios, tokios brangios Baudelaire'ui ir Walteriui Benjaminui. Supaprastinimas būtų manyti, jog Simmelis pinigus laikė visų šių naujų reiškinių priežastimi: didmiestis ne tik atlieka jų trianguliaciją, bet mūsų kontekste neabejotinai tinkamesnė yra tarpininkavimo sąvoka. Šiaip ar taip, Simmelio esė atveda mus prie teorijos, aiškinančios modernias estetines formas ir jų išsiskyrimą iš ankstesnės suvokimo ir gamybos logikos; jis taip pat mus atveda ir prie abstrakcijos iškilimo piniguose, prie mūsų nūdien vadinamo finansinio kapitalo[3]. O benjaminiškame reiškinių koliaže, kuriančiame šios esė tekstūrą, aptinkame ir tokį lemtingą sakinį: aptardamas naują vidinę abstrakcijos dinamiką, tą būdą, kuriuo ji, varoma savo vidinės jėgos, ima plėstis nelyginant pats kapitalas, Simmelis pareiškia: „Tai aiškintina tuo, kad mieste žemės rentos „nepelnytas augimas" dėl eismo plėtros žemės savininkui duoda savaime didėjančius pelnus"[4]. Šito pakanka: štai kur mūsų ieškomos sąsajos; dabar grįžkime atgal ir pradėkime nuo galimo modernių ar postmodernių architektūros formų ryšio ir savaime didėjančio bei įvairėjančio erdvės išnaudojimo dideliuose pramoniniuose miestuose.

Šiuo atžvilgiu mane itin sudomino blogai sukomponuota ir kupina pasikartojimų knyga, kurioje tarsi gerame detektyviniame romane pasiūlomas intriguojantis pasakojimas, teikiantis netikėtų atradimų ir atskleidimų jaudulį: tai Roberto Fitcho knyga *Niujorko žudymas*, keliantis mums galimybę ne tik urbanistiką priešpriešinti architektūrai, bet ir įvertinti spekuliacijos žeme funk-

* Persisotinęs *(pranc.)*.

ciją bei palyginti aiškinamąją įvairių teorijų vertę (ir tarpininkavimų vietą jose). Atvirai kalbant, – pats Fitchas dažnai atviras, – jis Niujorko „žudymą“ suvokia kaip procesą, kai iš miesto – sąmoningai – varoma gamyba, kad rastųsi vietos verslo įstaigoms (finansų, draudimo, nekilnojamojo turto): tokia politika neva turėtų atgaivinti miestą bei skatinti naują jo augimą, bet tos politikos nesėkmę atspindi stulbinantis likusio tuščio, neišnuomoto ploto procentas (vadinamieji permatomi pastatai). Fitchui teorinis autoritetas čia, matyt, yra Jane Jacobs, kurios doktriną apie smulkaus verslo įtaką rajono klestėjimui jis sustiprina, postuluodamas tokį pat būtiną smulkaus verslo (mažų parduotuvių ir pan.) ir smulkios pramonės (drabužių rajono pobūdžio) ryšį. Jo analizė veikiau radikali nei marksistinė, jos tikslas – skatinti agitaciją bei palaikymą; todėl jis užsipuola įvairius teorinius taikinius, tarp jų tam tikrus marksizmus ir tam tikrus postmodernizmus, taip pat pačių miestų planuotojų oficialiąsias ideologijas; mus čia labiausiai ir domina kaip tik tos polemikos (ar veikiau demaskavimai). Atsižvelgiant į būdingą amerikiečių antiintelektualumą ir antiakademiškumą, turbūt gana akivaizdu, jog pagrindinis Fitcho teorinis taikinys yra istorinio neišvengiamumo doktrina, kad ir kokia forma ji būtų išreikšta: be abejo, dėl to, kad ji demoralizuoja bei depolitizuoja ja įtikinčius ir labai apsunkina, o gal net visiškai pakerta politinę mobilizaciją bei politinį pasipriešinimą. Tai tikėtinas ir laiku išsakytas požiūris, bet galiausiai visas ilgalaikių tendencijų bei prasmingos kapitalizmo logikos koncepcijos imamos tapatinti su šia „neišvengiamumo“ ideologija ir, kaip pamatysime vėliau, tai savo ruožtu pakenkia būtent toms Fitcho praktinės veiklos formoms, kurias jis nori skatinti.

Tačiau vėl pradėkime nuo pat pradžių. Pirmiausia derėtų ne tik parodyti, kad Niujorkas patyrė didelę restruktūrizaciją, per kurią buvo prarasta 750 000 darbo vietų gamyboje ir per kurią darbo vietų gamyboje ir įstaigose (finansų, draudimo, nekilno-

jamojo turto*) santykis pasikeitė nuo 2:1 prieš karą į 1:2 šiuo metu[5], bet taip pat, jog ši permaina (ne neišvengiama! neišplaukianti iš „kapitalo logikos“) buvo apgalvotos politikos, kurią vykdė Niujorko valdžios struktūra, pasekmė. Žodžiu, tai buvo šiandien plačiai, bet nelabai tiksliai vadinamo „sąmokslo“ padarinys, kurio požymiai išties labai iškalbūs. Apie tai byloja visiškas neįgyvendinto 1928 metais sudaryto didmiesčio zonavimo plano ir dabar esamos padėties atitikimas: plane numatytas gamybos pašalinimas jau įgyvendintas, jame numatyta administracinių pastatų statyba jau įvykdyta; visa tai Fitchas papildo gausiomis anų metų ir vėlesnių laikų planuotojų citatomis. Štai, pavyzdžiui, vieno įtakingo verslininko ir trečiojo dešimtmečio politinio veikėjo žodžiai:

> Kai kas iš vargingiausių žmonių gyvena lūšnose, patogiai išsidėsčiusiose ant brangių žemės sklypų. Aristokratiškoje Penktoje aveniu „Tiffany“ ir „Woolworth“ greta, iš esmės tapačiuose sklypuose, vienas siūlo brangenybes, kitas niekučius. „Childs“ restoranai klesti, jų gausėja ten, kur sunyko ir žlugo „Delmonico“. Nuo fondų biržos ranka pasiekiamoje vietoje oras prakvipęs skrudinama kava, o už poros šimtų žingsnių nuo „Times“ skvero sklinda smarvė iš skerdyklų. Pačioje „komercinio“ miesto šerdyje, Manheteno saloje, į pietus nuo 59-osios gatvės 1922 metais inspektoriai išsiaiškino, jog beveik 420 000 darbininkų dirba fabrikuose. Šitokia padėtis piktina ir žeidžia tvarkos supratimą. Sakytum, viskas ne vietoje. Taip ir knieti visa tai pertvarkyti ir sustatyti į vietas[6].

Tokie pareiškimai akivaizdžiai patvirtina nuomonę, jog sąmoningai buvo keliamas tikslas atsikratyti drabužių rajono ir Niujorko uosto, tas tikslas per penkiasdešimties metų laikotarpį nuo trečiojo iki devintojo dešimtmečio detalizuotas strateginiuose pla-

* Angliškas akronimas FIRE: *finance, insurance, real estate.*

nuose, kurie galiausiai buvo sėkmingi, per tą procesą nusmukdę miestą iki dabartinės jo būklės. Nėra ko leistis į ginčus dėl tokių padarinių vertinimo, bet reikia nustatyti, kokios buvo to „sąmokslo“ paskatos. Nenuostabu, kad jos susijusios su spekuliacija žeme ir stulbinančiu žemės vertės augimu, nekilnojamąjį turtą „išvadavus“ iš jį užėmusio įvairiausio smulkaus verslo ir gamybos. „Skirtumas, kuris susidaro žemės savininkams išnuomojant žemę gamykloms ir A klasės įstaigų pastatams, yra beveik 1000 procentų. Vien pakeitus žemės paskirtį, kapitalo vertė gali daugeriopai padidėti. Šiuo metu ilgalaikės JAV obligacijos duoda maždaug šešis procentus pelno.“[7]

Už šio bendresnio „sąmoksliško“ aiškinimo, kaip pamatysime, dar glūdi specifiškesnis, vietinio pobūdžio sąmokslas, kurio tyrinėtojai bus ilgainiui įvardyti. Tačiau minėtasis aiškinimas šiame apibendrinimo lygmenyje, tiesą sakant, tarsi linksta patvirtinti tikrai marksistinį „kapitalo logikos“ supratimą ir ypač teigia esant priežastinį ryšį tarp tokių tiesioginių žemės sklypų užstatymų ir (palyginti ciklinės) finansinio kapitalo etapo sampratos, kuri šiame kontekste mane ir domina. Išskyrus vieną išimtį, kuri bus nustatyta antroje sąmokslo teorijoje ir apie kurią bus kalbama vėliau, Fitcho nedomina nei kultūrinis tokio panaudojimo lygmuo, nei kokia architektūra arba architektūros stilius lydi finansinio kapitalo dislokavimą. Tai, matyt, antstatiniai šalutiniai reiškiniai, kuriuos tokio pobūdžio demaskuojančiose analizėse įprasta praleisti arba kuriuos tokios analizės laiko tam tikra kultūrine ir ideologine tikrųjų procesų priedanga (kitaip tariant, netiesiogine jų apologija). Vėliau mes grįšime prie šios pagrindinės problemos, koks yra meno bei kultūros ir ekonomikos ryšys.

Tuo tarpu dera pastebėti, jog kapitalo logikos „tendencijų“ ar neišvengiamumo sąvokos neleidžia susidaryti išsamaus ar bent pakankamo vaizdo apie marksistinį požiūrį į šiuos procesus: čia trūksta pagrindinės prieštaravimo idėjos. Pati samprata apie in-

vesticijų, kapitalo skrydžio, finansinio kapitalo persikėlimo iš gamybos į spekuliaciją žeme tendencijas yra neatsiejama nuo prieštaravimų, kurie toje srityje ir paskleidžia šias netolygias investicijų galimybes, o svarbiausia – neatsiejama nuo to, kad nėra galimybės juos išspręsti. Pasitelkęs įspūdingą statistiką apie neužimtą plotą naujuose spekuliacinės statybos įstaigų pastatuose Fitchas kaip tik ir atskleidžia, kad investicijų perdislokavimas šia kryptimi taip pat nieko neišsprendžia, o tik sunaikina gyvybingą miesto audinį, kuris tose erdvėse būtų davęs naujų pelnų (ir didėjantį užimtumą). Tokia pasekmė tikriausiai būtų suteikusi ir naratyvinio pasitenkinimo („nuodėmės atlygio"); tačiau pakankamai aišku, jog, Fitcho požiūriu, neišvengiamų prieštaravimų perspektyva, – kuri galbūt sustiprintų kitokią politinės veiklos galimybių sampratą, – yra taip pat nesuderinama su jo turėta galvoje agitacija.

Šioje pakopoje mes jau turime kelis abstrakcijos lygmenis: labiausiai išmaterialintam lygmeniui atstovauja šiuo metu vyraujančio finansinio kapitalo koncepcija, kurią Giovanni Arrighi taikliai performulavo kaip paties kapitalo istorinės raidos etapą[8]. Arrighi iš tiesų nustato tris etapus: investavimo ieškančio kapitalo įskiepijimas naujame regione, po to naši to regiono plėtra pramonės bei gamybos atžvilgiu, galop sunkiojoje pramonėje veikiančio kapitalo deteritorializacija, jam stengiantis atsigauti ir padidėti per finansines spekuliacijas, – o jau po to tas pats kapitalas pakelia sparnus skrydžiui į naują regioną, ir ciklas prasideda iš naujo. Arrighi'o atspirties taškas yra Fernand'o Braudelio frazė, – „finansinės ekspansijos etapas visada yra rudens ženklas", – ir jis finansinio kapitalo analizei pasirenka spiralinę, o ne kokią nors statišką ir struktūrinę formą kaip pastovią, palyginti stabilią ir visur pasireiškiančią „kapitalizmo" ypatybę. Kitaip manyti, vadinasi, priskirti nepaprastus Reagano ir Thatcher laikotarpio ekonominius pokyčius (drįsčiau teigti, kad tie pokyčiai buvo ir kultūriniai) grynos iliuzijos ir šalutinių reiškinių sričiai arba juos lai-

kyti, kaip, matyt, ir Fitchas juos laiko, gryniausiais ir kenksmingiausias šalutiniais sąmokslo produktais, tačiau sąmokslo galimybės sąlygos lieka neišaiškintos. Investicijų perėjimas nuo gamybos į spekuliacijas akcijų rinkoje, finansų globalizacija ir – mums čia labiausiai rūpimas dalykas – naujas pašėlusios kovos dėl nekilnojamo turto vertės lygmuo: štai tokia yra tikrovė, turinti esminių pasekmių šiandienos socialiniam gyvenimui (ir kaip toliau Fitcho knyga ryškiai parodo, žinoma, ypatingam Niujorko atvejui), o pastangos teoriškai pagrįsti šias naujas raidas yra anaiptol ne tik akademinis reikalas.

Turėdami tai galvoje, galime imtis kito svarbaus Fitcho poleminio taikinio, kurį jis linkęs sieti su sena Danielo Bello idėja apie „postindustrinę“ visuomenę, apie tokią socialinę tvarką, kurioje klasikinė kapitalizmo dinamika buvo išstumta, o gal net pakeista mokslo ir technologijos; ši idėja siūlo kitokią įtariamo perėjimo nuo gamybos į aptarnavimo ekonomiką aiškinimą. Taigi kritika čia yra nukreipta į dvi nebūtinai susijusias hipotezes. Viena teigia, jog įvyko bemaž struktūrinė ekonomikos slinktis nuo sunkiosios pramonės į nepaaiškinamai platų aptarnavimo sektorių; ši hipotezė ideologiškai remia Niujorko planuotojų elitą, norintį deindustrializuoti Niujorką, tam elitui paspirties bei paguodos teikia nuomonė apie istorinę ankstesnės gamybos „pabaigos“ neišvengiamybę. Tačiau paslaugų suprekinimas gali būti paaiškintas ir marksistiniu požiūriu (beje, ir buvo pranašiškai paaiškintas jau senokai pasirodžiusioje puikioje Harry'o Bravermano knygoje *Darbas ir monopolinis kapitalas*, 1974); aš šito klausimo toliau negvildensiu, juolab kad raida, kurią Fitchas turėjo galvoje, labiau sietina su tarnautojais įstaigų daugiaaukščiuose pastatuose nei aptarnavimo pramone.

Antroji mintis, kurią jis sieja su Bello teigiama „postindustrinės visuomenės“ idėja, liečia globalizaciją bei kibernetinę revoliuciją, bet nagrinėjimo eigoje jis netiesiogiai kritikuoja gerai ži-

nomus šiuolaikinius naujojo globalaus ar informacinio miesto aprašymus (ypač Manuelio Castellso ir Saskia Sassen)[9]. Tačiau naujų komunikacinių technologijų iškėlimas dar nereiškia ištikimybės garsiajai Bello hipotezei apie paties gamybos būdo pokytį. Vandens energiją pakeitus dujų, o vėliau elektros energijai, įvyko svarbių permainų erdvinėje kapitalizmo dinamikoje bei kasdieniame gyvenime, darbo proceso struktūroje ir pačioje socialinėje sandaroje, tačiau sistema liko kapitalistinė. Tiesa, pastaraisiais metais iškilo įvairiaspalvė komunikacinė ir kibernetinė ideologija ir ji nusipelno teorinio išbandymo, ideologinės analizės bei kritikos, o kartais net visiškos dekonstrukcijos. Kita vertus, kapitalo vertinimas, išplėtotas Marxo, o po jo ir daugelio kitų, gali būti puikiai pritaikytas šioms permainoms; išties pačios dialektikos gyvybingiausia filosofinė funkcija yra derinti du istorijos aspektus ar dvi ypatybės ir mąstyti apie ją kitaip mes turbūt ir nesame pasirengę: o būtent – tuo pat metu mąstyti tapatumą ir skirtingumą, mąstyti, kaip reiškinys gali kisti, likdamas toks pat, patirti nuostabiausias kaitas ir išplisti vis dar veikdamas kaip kokia nors esminė ir pastovi struktūra. Išties būtų galima teigti, kaip kai kas ir teigia, jog šiuolaikinis tarpsnis, aprėpiantis visas erdvines ir technologines naujoves, ko gero, labiau priartėja prie abstraktaus Marxo modelio negu dar buvusios pusiaupramoninės ir pusiauagrarinės Marxo laikų visuomenės[10]. Norėčiau tik pasakyti, kad ir kokia būtų istorinė hipotezės apie kibernetinę revoliuciją tiesa, pakanka pabrėžti, jog tikėjimas ja ir jos padariniais yra plačiai paplitęs ne tik tarp elito, bet ir tarp Pirmojo pasaulio valstybių gyventojų, kad suvoktume šį tikėjimą esant didžiausios svarbos socialinį faktą, kurio negalima atmesti kaip gryno klydimo. Šiuo atžvilgiu į Fitcho darbą turime taip pat žiūrėti dialektiškai – kaip į pastangas atkurti antrąją garsiojo sakinio dalį, primenančią mums, jog žmonės kuria istoriją, net jeigu ją kuria „ne savo pasirinktomis aplinkybėmis“.

Todėl dabar turime atidžiau įsižiūrėti, kokie žmonės kūrė erdvinę Niujorko istoriją, ir priartėti prie vidinio ar konkretesnio sąmokslo, kurį Fitchas linkęs ryškiai atskleisti su visais kaltininkų vardais ir jų veiklos įvertinimu. Mes jau užsiminėme apie vieną tos veiklos lygmenį, kuriame veikė Niujorko planuotojai, priklausę Niujorko finansiniam ir verslo elitui; Fitchas, be abejo, įvardija jų pavardes ir pateikia trumpą tų veikėjų karjeros apžvalgą, bet vis dar palyginti kolektyviu lygmeniu, tad tie konkretūs žmonės vis dar reprezentuoja visuminę klasinę dinamiką. Turbūt nebus nesąžininga vėl pasitelkti dialektiką ir pastebėti, jog Fitchas, norėdamas savo politinėje Niujorko regeneracijos programoje remtis individų aktyvumu, turi nurodyti ir konkrečius priešingos pusės asmenis bei pagrįsti savo teiginį, kad istorijoje asmenybės gali daug nuveikti, be to, parodyti, kad jos daug ir padarė, veikdamos kaip privatūs asmenys (o ne kaip nesusijusios klasės) ir įstumdamos mus į šią apgailėtiną padėtį.

Ironiška, jis ir pats atkreipia dėmesį į ironiją, bet jau esama precedento, kaip vertinamas vieno asmens sąmokslas prieš šį miestą; nepaprastoje biografinėje knygoje *Valdžios makleris (Powerbroker)* Robertas Caro pagrindiniu miesto pokyčių kaltininku bei nenaudėliu laiko Robertą Mosesą. Netrukus įsitikinsime, kodėl Fitchas prieštarauja tokiai nuomonei, teigdamas, kad knygos paskirtis yra paversti Mosesą tokios miesto plėtros atpirkimo ožiu: „retrospektyviai paaiškės, kad didžiausias Moseso pilietinis laimėjimas yra ne Koliziejus ar Džouns Byčas, bet tai, kad jis prisiėmė kaltę už dviejų Niujorko kartų planuotojų nesėkmes“[11]. Tikra tiesa: kiekvienas priežastinis lygmuo skatina ieškoti gilesnio ir verčia žengti žingsnį atgal, kad už jo sukoncentruotume svarbesnį „priežastinį lygmenį“: ar Mosesas iš tikrųjų buvo pasaulinis istorinis veikėjas, ar iš tikrųjų jis veikė savarankiškai ir taip toliau? Be to, tarp įvairiaspalvių sodrių Caro vertinimų galiausiai iškyla grynai psichologinis veiksnys: Mosesas buvo toks, kadangi

troško valdžios bei veiklos, sugebėjo genialiai įžvelgti visas galimybes ir taip toliau. Tačiau Fitcho numanoma kritika yra iškalbingesnė (ir ji byloja prieš galutinį jo paties to pasakojimo variantą): privačiam asmeniui Mosesui negalima užkrauti viso šios istorijos svorio, nes jai reikalingas veikėjas, kuris būtų individas ir sykiu atstovautų kolektyvui.

Toks ir yra Nelsonas Rockefelleris: jis, ar veikiau Rockefellerių šeima kaip asmenų grupė, pagelbės kaip šios mįslingos istorijos įminimo raktas ir taps šio pasakojimo naujo varianto ašimi. Šią naują įdomią istoriją aš greitosiomis apibendrinsiu: ji prasideda nuo lemtingos Rockefellerių šeimos (ar tiksliau Johno D. Rockefellerio jaunesniojo) klaidos, iš Kolumbijos universiteto dvidešimt vieneriems metams išsinuomojus miesto centre esantį žemės sklypą, kuriame dabar stovi Rockefellerio centras; tai buvo 1928 metai ir nuo to laiko, – pasakoja Fitchas, – „iki 1988 m., kai Rockefellerio centras buvo iškištas japonams, norint suprasti, kuo virto miestas, pirmiausia reikia suvokti, ko norėjo Rockefelleriai“[12]. Tokį supratimą reikėtų grįsti dviem faktais: pirma, Rockefellerio centras nuo pat pradžių buvo pasmerktas nesėkmei, kitaip sakant, ketvirtajame dešimtmetyje buvo užimta nuo „30 iki 60 procentų“[13] ploto, šitai lėmė keista jo padėtis miesto centre; dauguma nuomininkų buvo iš tos pačios socialinės grupės, ir Rockefelleriai ėmėsi ypatingų priemonių jiems pritraukti (o šiuo atveju gal net daryti jiems spaudimą). „Kaip tik Nelsonas suvirškino rezultatus trumpalaikių studijų, kuriuos šeima buvo užsakiusi atlikti, norėdama sužinoti, kodėl Rockefellerio centras stovi tuščias. Konsultantai paaiškino, jog pagrindinė priežastis ta, kad Rockefellerio centras neprieina prie masinio keleivių pervežimo arterijų. Jis per toli nuo „Times“ skvero. Per toli nuo „Grand Central“ stoties. Sveikai administracinių įstaigų plėtrai masinės keleivių pervežimo priemonės yra svarbiausias dalykas, o lengvieji automobiliai ją pražudo“[14]. Kaip jau nurodėme, tokios statybos pa-

skata yra pasakiškas pastatytos nuosavybės vertės padidėjimas; bet susiklosčius dviem tarpusavyje susijusioms aplinkybėms, – dideliam pastato plotui esant tuščiam ir spaudžiant nuomos įsipareigojimams Kolumbijos universitetui, – Rockefelleriai negali pasinaudoti ateities perspektyvomis.

Antrasis lemtingas faktas, anot Fitcho, gali būti dokumentuotas Richardsono Dillwortho parodymais posėdyje, tvirtinant Nelsoną Rockefellerį viceprezidentu 1974 metais[15], kurie ne tik atskleidė, „jog didžiausia šeimos 1,3 milijardo dolerių vertės turto dalis buvo gauta iš miesto centro – Rockefellerio centro kapitalas“, bet ir tai, kiek šeimos turto tuo metu buvo „įspūdingai sumažėję“ – išties apie aštuntojo dešimtmečio vidurį jo buvo „dviem trečdaliais mažiau“. Taigi ši konkreti investicija į nekilnojamą turtą rodo baisią Rockefellerių turto krizę, kurią įveikti galima tik keturiais būdais: arba nuomos sutartis su Kolumbijos universitetu pakeičiama jų naudai (savaime aišku, universitetas nelinkęs nusileisti); jos visiškai atsisakoma ir patiriami pražūtingi nuostoliai; teritorija, supanti Centrą, pačių Rockefellerių reikiamai suformuojama: toks sprendimas reiškė, kad į nuostolingai įdėtus pinigus reiks sukišti pelningų pinigų. Pagaliau dar viena galimybė: kadangi „kitos kliūtys atrodė neįveikiamos, nepakeitus miesto struktūros ... kaip tik to šeima ir ėmėsi. Galiausiai paaiškėjo, kad miesto valdžios pareigūnai yra lengviau sukalbami nei Kolumbijos universiteto globėjai ar ketvirtojo dešimtmečio nekilnojamojo turto rinka“[16]. Tai kvapą gniaužiantis, prometėjiškas projektas – pakeisti visą pasaulį, kad prisitaikytų sau: net Fitchas kiek sutrikęs dėl savo drąsos. „Kaip galėjo tokia šeima (buvo išvardyti pilietiniai ir kultūriniai jų nuopelnai) įsikalti sau į galvą tokius niekingus siekius – iš 42-osios gatvės išvyti prekeivius dešrelėmis?“ „Tenka pripažinti, kad aiškinimas, kuris remiasi vienos šeimos elgesiu, atrodo nelabai tvirtas. <...> Doktrinieriai istorinio determinizmo šalininkai, savaime aišku, teigtų, kad Niujorkas būtų „toks

pat" ir be Rockefellerių." „Viso dėmesio sutelkimas į šią šeimą gali erzinti akademinius marksistus, kuriems kapitalistai tik įkūnija abstraktų kapitalą – jie griežtai mano, jog ekonominėje analizėje bet koks asmenybių aptarimas yra tik pražūtingas nuolaidžiavimas populizmui bei empirizmui." Ir taip toliau[17].

Priešingai, Fitchas čia pateikia vadovėlinį „kapitalo logikos" įrodymą, ypač hegeliškos „Proto klastos" ar „Istorijos klastos", pagal kurią kolektyviniai procesai savo tikslams pasinaudoja asmenybėmis. Ši mintis atėjo iš Hegelio pirmųjų Adamo Smitho studijų ir faktiškai yra pastarojo plačiai žinomos „nematomos rinkos rankos" performulavimas. Aptariant Hegelio variantą, paprastai manoma, kad čia nurodomas esminis sąmoningos veiklos ir nesąmoningos prasmės skirtumas; mano nuomone, geriau iš esmės atskirti individualią (ir individualios veiklos prasmes bei motyvus) ir kolektyvinę – Istorijos ar sisteminę – logikas. Patys Rockefelleriai – ir pagal Fitcho aiškinimą – puikiai suvokė savo projektą, kuris buvo visiškai racionalus. Bet mes, žinoma, galime manyti, kad jie nepajėgė įžvelgti sisteminių pasekmių arba kad jos jiems nerūpėjo. Tačiau dialektiškai į šitai žvelgiant, tos pasekmės yra neatskiriamos nuo sisteminės logikos, kuri yra visiškai kitokia nei individualios veiklos logika, tas dvi logikas tik retais atvejais ir tik didelėmis pastangomis pavyksta susieti probleminiuose vienos minties rėmuose.

Dabar turiu trumpam nukrypti ir pasakyti, kokie filosofiniai požiūriai čia statomi ant kortos. Hegelis puikiai suvokė galimybės ar, kaip mes šiandien ją vadiname, atsitiktinumo reikšmę[18]; neišvengiamas atsitiktinumas visuomet yra numatomas platesniuose sisteminiuose jo naratyvuose, tik gal tuose naratyvuose jis ne visuomet aiškiai argumentuojamas, todėl visai atleistina, jei nenuoseklus skaitytojas pražiūri, kad Hegelis tam skiria dėmesio. Tad galimybės ir atsitiktinumo lygmenyje sisteminiai procesai toli gražu nėra neišvengiami; juos galima pertraukti, nuo pat pra-

džių užgniaužti, nukreipti, sulėtinti ir taip toliau. Atminkite, kad Hegelio perspektyva yra retrospekcija, kuri tik stengiasi atskleisti būtinybę ir prasmę to, kas jau įvyko: garsioji Minervos pelėda skraido tamsoje. Kadangi šiuolaikiniai istorikai pasimėgaudami vėl atrado esminį karo vaidmenį istorijoje, gal ir čia tiktų karinė analogija: „ne pačių pasirinktas aplinkybes" būtų galima palyginti su karine situacija, karine teritorija, karinių pajėgų išdėstymu ir panašiai, tuomet individas per suvokimo sintezę visus duomenis sukaupia į vientisą sritį, kurioje galima įžvelgti, koks yra pasirinkimas ir galimybės. O galimybės, atsižvelgiant į istoriją, yra asmeninio kūrybingumo sritis ir, kaip pamatysime vėliau, tas pat pasakytina ir apie meninę ir kultūrinę kūrybą, ir apie pavienius kapitalistus[19]. Kolektyvinis pasipriešinimo judėjimas yra jau kitokio lygmens, nors yra žinomi momentai, kai pavieniai vadovai taip pat suvokė strategines ir taktines galimybes. Tačiau Istorijos klasta veikia abiem kryptim; ir pavieniai kapitalistai, žengdami į savo pražūtį, gali būti tik įrankiai (neblogas pavyzdys būtų Niujorko niokojimas), taip ir kairiųjų judėjimas kartais netyčiom paremia savo priešininkų „reikalą" (pavyzdžiui, pastūmėdamas juos imtis technologinių naujovių). Patenkinamoje politikos sampratoje kažkaip turi sietis sisteminiai ir individualūs dalykai.

Tačiau dabar mums reikia greičiau žengti išsyk dviem kryptimis (o gal tos kryptys yra tam tikros sistemiškumo ir lokalumo atmainos): vienas kelias mus veda prie pačių individualių pastatų, o pasukę kitu keliu turime išsamiau gvildenti finansinį kapitalą bei spekuliaciją žeme, tikėdamiesi pamažu priartėti prie tos painios teorinės problemos, kuri pagal marksizmo tradiciją keistai vadinama „žemės renta". Pirmiausia prieš akis iškyla pastatas ar veikiau pastatų kompleksas, ir turime pripažinti, kad nuo jo neišsisuksime. Žinoma, tai Rockefellerio centras: visų šių manevrų gairė ir gausios bei įdomios architektūrinės analizės objektas. Tokie svarstymai Fitchą, matyt, kiek trikdo: jis išsisuka nuo šio

klausimo, pacitavęs Carol Krinsky žodžius, jog tai esąs „šiuolaikinis viduramžių katedros architektūrinis atitikmuo“, pakoregavęs tarsi sulaukusį pritarimo Douglaso Heskello požiūrį, jog Rockefellerio centras esąs „kažkokia milžiniška kapavietė“, ir pareiškęs, jog „įsigalėjusių simbolinių vertybių negalima nei patvirtinti, nei paneigti“[20]. Manau, dėl šito jis klysta: „įsigalėjusias simbolines vertybes“ tikrai galima nagrinėti kaip socialinius ir istorinius reiškinius (nesuprantu, ką čia reikštų „patvirtinti“ ar „paneigti“). Viena aišku, Fitchui tai tyrinėti neįdomu ir, jo paties analizės požiūriu, kultūrinis glajus mažai turi bendra su tais ingredientais, iš kurių iškeptas pyragas (be to, su esančiomis krosnimis ir t. t.). Keista, bet toks istorinės vertės ir ekonominės veiklos atskyrimas būdingas ir Manfredo Tafuri'ui, kuris yra vienas subtiliausių ir sudėtingiausių šiuolaikinės architektūros teoretikų, visą monografiją skyręs kontekstui, kuriame derėtų vertinti Rockefellerio centrą.

Tafuri'o aiškinimo metodą būtų galima nusakyti šitaip: prielaida ta, kad bent jau mūsų visuomenėje (kapitalizmo sąlygomis) individualus pastatas visuomet išsiskiria iš aplinkos ir neatitinka savo socialinės funkcijos. Įdomūs pastatai būna tie, kurie šiuos prieštaravimus bando spręsti labiau ar mažiau išradingomis formomis ir stiliaus naujovėmis. Tokius sprendimus neišvengiamai ištinka nesėkmė todėl, kad jie lieka estetinėje erdvėje, nesusijusioje su socialine erdve, iš kurios šie prieštaravimai ir kyla, ir dar dėl to, kad socialiniai ar sisteminiai pokyčiai turėtų būti ne daliniai, o visuotiniai. Tad Tafuri'o analizė atrodo nelyg nesėkmių litanija, o „įsivaizduojami sprendimai“ dažnai nusakomi aukštu abstrakcijos lygmeniu, „izmais“ ar atsietais stiliais piešiant vaizdą, kurį sukonkretinti paliekama skaitytojui.

Tačiau Rockefellerio centro atveju mes susidūrėme su situacija, kuri yra dvejopai prieštaringa. Mat Tafuri ir jo kolegos, kurių bendrai parašyta knyga *Amerikietiškas miestas* aš čia remiuosi, atrodo, taip pat linkę manyti, jog amerikietiško miesto (ir jame

statytinų pastatų) padėtis yra kažkaip dvejopai prieštaringa. Manytum, jog štai šie ypatumai turėtų patraukti italo stebėtojo dėmesį: praeities nebuvimas, imigracijos bangos, statyba ant *tabula rasa*. Tad amerikiečiams prieštaringumų dar padvigubėja, žodžiu, jie yra dvigubai pasmerkti, nes jų net ir formų žaliava pasiskolinta iš Europos stilių, kuriuos jie gali tik įvairiopai derinti ir jungti, ko gero, patys nevaliodami atrasti jokių naujų stilių. Kitaip tariant, bendrame kapitalizmo kontekste Naujo išradimas jau neįmanomas ir prieštaringas; bet Jungtinėse Valstijose tų jau neįmanomų stilių eklektiška žaismė vienu ypu pakartotinai atspindi ir tą neįmanomumą, ir tuos prieštaringumus.

Tafuri'o Rockefellerio centro aptarimas įsiterpia į platesnę diskusiją apie simbolinę amerikietiško dangoraižio prasmę, kuris nuo pat pradžių yra „organizmas, savo prigimtimi nepaklūstantis jokioms proporcijų taisyklėms" ir kuris nori iškilti virš miesto kaip „unikalus reiškinys"[21]. Tačiau plėtojantis pramoniniam miestui ir bendrai jo sandarai, „dangoraižis kaip „reiškinys", kaip „anarchiškas individas", kuris įterpęs savo įvaizdį į prekybinį miesto centrą, sukuria netvirtą pusiausvyrą tarp vienos korporacijos nepriklausomumo ir kolektyvinio kapitalo sąrangos, jau neatrodo visiškai tinkamas statinys"[22]. Sekdamas sudėtinga ir smulkia Tafuri'o sekama istorija (nuo „Chicago Tribune" konkurso 1922 metais iki pat Rockefellerio centro statybos ketvirtojo dešimtmečio pradžioje), tarsi skaitau dialektinį pasakojimą, kuriame dangoraižis iš savo „unikalaus reiškinio" statuso išsirutulioja į naują koncepciją, į anklavą, esantį vidury miesto, bet nuošaly jo, mažesniu masteliu atkartojantį miesto sudėtingumą: tad „užburtas kalnas", kuriam nepavyko naujoviškai sukibti su miesto audiniu, yra pasmerktas pavirsti miniatiūriniu miestu mieste ir šitaip nusišalinti nuo pagrindinio prieštaringumo, kurį išspręsti buvo jo paskirtis. Rockefellerio centras gali būti tokios raidos kulminacinis pavyzdys.

Rockefellerio centras (1931–1940) galų gale sintetiškai sujungė Saarineno idėjas, „Regioninio Niujorko plano" programas, Ferrisso vaizdinius ir įvairius Hoodo siekius. Tai tiesa, nepaisant to, kad Rockefellerio centras visiškai nutolo nuo bet kokios regionistinės koncepcijos ir nė kiek neatsižvelgė į jokius urbanistinius sumetimus, neliečiančius trijų sklypų miesto viduryje, ant kurių turėjo iškilti tas kompleksas. Tiesą sakant, tai atrankinė sintezė, o jos reikšmingumas kaip tik ir glūdi jos pasirinkimuose bei atmetimuose. Iš Saarineno sukurtos Čikagos krantinės Rockefellerio centras pasitelkė tik didelę apimtį ir darnią dangoraižio komplekso vienovę su atvira erdve, aprūpintą visuomenei teikiamomis paslaugomis. Iš neseniai atsiradusio polinkio į Tarptautinį stilių jis perėmė tūrio grynumą, tačiau neatsisakydamas art-deco puošybos. Iš Adamo naujojo Manheteno vaizdinių jis pasisavino santūraus ir racionalaus sutelktumo koncepciją – tvarkos oazę. Be to, iš visų šių koncepcijų buvo ištrintas visoks utopiškumas; Rockefellerio centras jokiu būdu nesivaržė su pripažintomis miesto institucijomis ar jam būdinga dinamika. Manhetene jis užėmė savo vietą kaip „subalansuotos mąstysenos" sala, visaip akcentuodamas savo uždarą ir apibrėžtą įsiterptumą, kuris vis dėlto pretendavo būti modeliu[23].

Dabar tampa aiški alegorinė interpretacija: Centras buvo „pastangos išreikšti trestų ir kolektyviškumo principų suderinimą miesto mastu"[24]. Šitai, o ne kultūrinis paradiškumas yra pastato simbolinė reikšmė; jo eklektinio stilių žaismo – Tafuri'ui ir Fitchui atrodžiusio kaip paviršutiniška puošyba – paskirtis yra plačiajai miesto visuomenei simbolizuoti „kolektyvinę kultūrą" ir atspindėti Centro pretenzijas imtis visuomenės interesų, taip pat pasirūpinti verslu ir finansiniais tikslais.

Tačiau prieš imdamiesi nagrinėti kitą panašią ir net šiuolaikiškesnę Rockefellerio centro analizę, galbūt vertėtų prisiminti, kokia yra simbolinė Centro reikšmė pačiai modernistinei tradicijai.

Iš tiesų jis ryškiai figūruoja pagrindiniame ilgamečiame architektūrinio modernizmo tekste ir ideologinėje suvestinėje – Siegfriedo Giediono knygoje *Erdvė, laikas ir architektūra*, kurioje pavymui Le Corbusier propaguojama nauja laiko ir erdvės estetika, siekiant sukurti gyvybingą šiuolaikinę barokinės miesto planavimo tradicijos alternatyvą, ir į keturiolika susijusių Centro pastatų žiūrima kaip į neprilygstamas pastangas įgyvendinti naują urbanistinio plano koncepciją, nepaisant (jam nepakenčiamų) Manheteno plano langelių suvaržymų. Keturiolika savitų pastatų užėmė „beveik trijų miesto kvartalų plotą (maždaug dvylika akrų) ... išpjautą iš Niujorko šachmatų lentos kvadratų". Šie įvairaus aukščio pastatai, o vienas jų – RCA pastatas, kokių septyniasdešimties aukštų dangoraižio plokštė – „yra laisvai išdėstyti erdvėje ir uždaro atvirą plotą, Rockefellerio aikštę, kuri žiemą paverčiama čiuožykla"[25].

Atsižvelgiant į tai, kas buvo pasakyta, į Giediono erdvės ir laiko sampratą, bent jau JAV kontekste, gal derėtų apibūdinti kaip Roberto Moseso estetiką, nes pagrindiniai jo pavyzdžiai yra pirmosios didžiosios estakados (tuo metu naujutėlaitės), kurios išaukštinamos dėl greičio pojūčio: „važiuojant aukštyn žemyn ilgais plačiais nuolydžiais, kyla gaivus dvejopas jausmas, tarsi būtum ant žemės ir vis dėlto sklęstum virš jos; panašus jausmas apima šviežiu sniegu slidėmis greitai leidžiantis nuo aukšto kalno"[26].

Tafuri'o tekstai tokie niūrūs dėl to, kad jo darbuose iš principo niekad nepateikiama jokia galima ateities estetika, joks įsivaizduojamas kapitalistinio miesto dilemų sprendimas, joks avangardinis kelias, kuriuo menas galėtų viltis prisidėsiąs prie pasaulio pokyčių, o jie, Tafuri'o nuomone, gali būti tik ekonominiai ir politiniai. Akivaizdu, jog modernusis sąjūdis visa tai ir reiškė, o Giediono erdvės ir laiko samprata, jau taip nutolusi nuo mūsų ir taip primenanti praėjusį amžių*, buvo svarbus bandymas šias įvairias tendencijas sintezuoti.

* Tekstas rašytas XX a. pabaigoje.

Ta samprata suponavo individualios patirties peržengimą, kuris sykiu žadėjo jos plėtimąsi, jos įsiskverbimą į automobilių ir lėktuvų pasaulį. Giedionas apie Rockefellerio centrą sako štai ką:

> Žiūrint į sklypo žemėlapį nematyti nieko nauja ar reikšminga. Žemės sklypo planas nieko neatskleidžia. Tikrasis pastatų surikiavimas ir išdėstymas paaiškėja tik iš oro. Vaizdas iš oro parodo, kad įvairūs aukšti pastatai yra išdėlioti atviroje erdvėje... tarsi vėjo malūno sparnai, įvairūs tūriai taip paskirstyti, kad jų šešėliai kuo mažiau kristų ant kitų pastatų... Sukiodamasis tarp tų pastatų po Rockefellerio aikštę... suvoki naujus ir neįprastus jų tarpusavio ryšius. Jie nesuvokiami iš vienos padėties ir neaprėpiami vienu žvilgsniu... [Tai daro] nepaprastą naują įspūdį, nelyginant šokių salėje suktųsi kamuolys su veidrodinėmis briaunomis, kurios visomis kryptimis ir visais matmenimis atspindi šviesų sūkurį[27].

Čia ne vieta išsamiau vertinti modernistinę estetiką, bet veikiau metas pasakyti, – nors ir ko būtų vertas Giediono estetinis entuziazmas, – jog gausėjant Manhetene tokių pastatų ir erdvių ta estetika, atrodo, buvo nušluota; o gal verčiau šitai paneigiant teigti, jog modernistinę euforiją lėmė palyginti nedidelis tokių projektų, erdvių ir statybų skaičius: Rockefellerio centras buvo pastatytas ketvirtajame dešimtmetyje ir tuo metu Giedionui buvo *novum*, o mums jau ne.

Kai ši erdvė jau visiškai užstatyta, kaip kad šiandien, atsiranda kitokios estetikos poreikis, kurią Tafuri, kaip įsitikinome, atsisako pateikti. Bet tai, dėl ko apgailestavo Tafuri ir ko dar nenumatė Giedionas, – užstatymo chaosą ir sangrūdą, savitai priima ir aukština Remas Koolhaasas. *Kliedintis Niujorkas* džiaugsmingai sveikina Tafuri'o pasmerktus prieštaravimus ir, ryžtingai pritardamas tam, kas neišsprendžiama, kuria naują estetiką, visiškai kitokią

nei Giediono, tačiau toje estetikoje Rockefellerio centras vėl atlieka pagrindinį pamokomą vaidmenį.

Koolhaaso Centro samprata grindžiama teiginiu apie parankią Manheteno išdėstymo langeliais struktūrą; bet aš čia noriu pabrėžti, kad labai abstrakčiai Tafuri'o formuluotei apie pagrindinius prieštaravimus (kaip suprantu, abi diskusijos vyko visiškai nepriklausomai viena nuo kitos ir viena kita nesiremdamos) jis sugebėjo suteikti konkretumo. Nes tai dabar tampa Raymondo Hoodo vidine „šizofrenija", kuri, pavyzdžiui, išreikšta jam Kolumbe, Ohajo valstijoje, įžūliai sujungiant milžinišką garažą su didelių maldos namų rimtimi, ir šitaip jis virsta tinkamiausiu hegelišku Manheteno „Proto klastos" įrankiu, leidžiančiu jam „tuo pat metu semtis energijos bei įkvėpimo iš Manheteno kaip iracionalios fantazijos *ir* griežtai racionalių žingsnių sekomis įrodinėti beprecedentes jo teoremas"[28] ar, kiek kitaip pasakius, sukurti kūrinį (šiuo atveju McGraw-Hillo pastatą), kuris „atrodo it liepsna, siautėjanti aisbergo viduje; manhetenizmo liepsna modernizmo aisbergo viduje"[29].

Bet aiškesnis šios priešpriešos įvertinimas postuluoja terminą *sangrūda* drauge su originaliu tos priešpriešos sprendimu – Hoodo „miestu mieste"; kitaip tariant, „sangrūdos klausimas sprendžiamas sukuriant didesnę sangrūdą" ir ją įterpiant į patį pastatų kompleksą[30]. „Sangrūdos" sąvoka dabar sutelkia kelias skirtingas prasmes: panaudojimą ir vartojimą, miestiškumą, taip pat verslinę žemės sklypų eksploataciją, eismą drauge su žemės nuoma, bet sykiu pabrėžiamas kolektyvinis ar populiarus, populistinis patrauklumas. Akivaizdu, jog šitai ima tarpininkauti visiems šiems iki tol atskiriems to reiškinio ar problemos bruožams; panašiai Koolhaaso bendresnis detalizavimas tarnauja kaip tarpininkas tarp Tafuri'o abstrakcijų ir konkretaus pastatų komplekso svarstymų architektūrine ar komercine kalba. Kitas šios antitezės terminas nėra galutinai suformuluotas gal todėl, kad jis galėtų pavojingai

išreikšti pritarimą Centro skoniui ar estetikai: Koolhaaso vertinimuose tai kartais tiesiog „grožis" („paradoksas suderinti didžiausią sangrūdą su didžiausiu grožiu")[31], o Tafuri'ui tai dažnai tiesiog „dvasiškumas". Bet šis žingsnis į kultūros sritį ir jos funkciją, kaip Barthes'o „ženklas" ar konotacija, be abejo, gali būti pratęstas ir labiau detalizuotas. Svarbiausia nustatyti tarpininkavimą, leidžiantį interpretuoti abiem kryptim: galintį nusakyti ekonominius statybą mieste apibrėžiančius veiksnius ir nurodyti kryptis estetinei analizei bei kultūrinei interpretacijai.

Kitaip tariant, tokios analizės tarsi ir reikalauja spręsti tradicinį akademinį klausimą apie estetiką, tai yra apie meninę vertę, ir drauge nuo to klausimo išsisuka. Koks turėtų būti Rockefellerio centro kaip meno kūrinio vertinimas ir apskritai ar toks klausimas aktualus šiame kontekste? Ir Tafuri'o, ir Koolhaaso aptarimuose dėmesio centre yra paties architekto darbas: su kuo jis toje situacijoje susiduria, jau nekalbant apie medžiagas ir formas; ir gilesni prieštaravimai, kuriuos architektas, norėdamas ką nors pastatyti, turi vienaip ar kitaip išspręsti – ir ypač įveikti įtampą tarp urbanistinio miesto audinio ar visumos ir pavienio pastato ar monumento (šiuo atveju tai ypatinga dangoraižio struktūra ir jo vaidmuo). Analizę galima plėtoti abiem kryptim: vieną galima nusakyti laiko išbandyta formuluote apie tariamas rupūžes tikruose soduose, o kitą – prisiminus tai, jog, kaip mėgdavo sakyti Kennethas Burke'as, įdomi šūkio „simbolinis aktas" savybė yra ta, kad loginį kirtį galite ir turite būtinai dėti dvejopai. Tad kūrinys gali tapti simboliniu aktu, tikra praktine forma simbolinėje srityje; bet jis taip pat gali būti grynai simboliniu aktu, pastangomis veikti srityje, kur veikimas negalimas ir neegzistuoja. Man rodos, Tafuri į Rockefellerio centrą žvelgia antruoju būdu – tas statinys yra tik simbolinis aktas, jokiu būdu negalintis išspręsti savo prieštarų; tuo tarpu Koolhasui jis atrodo kaip kūrybingos ir produktyvios veiklos apraiška simbolinėje plotmėje, kuri yra es-

tetinio pasigėrėjimo šaltinis. Bet galbūt abiem atvejais sunkumas tas, kad mes čia aptariame prasto ar bent vidutiniško lygio pastatų kompleksą: tad klausimas apie jų meninę vertę negali būti keliamas arba jis nuo pat pradžių atkrinta. Tačiau nejau šiame kontekste, kuriame pavienis pastatas kažkaip stengiasi užsitikrinti sau vietą urbanistinėje terpėje ir tikrame, jau esančiame mieste, visi pastatai yra prasti ar šiuo atžvilgiu nevykę? Nejau pavienių pastatų estetiką reikia taip radikaliai atsieti nuo paties miestiškumo problemos, kad šių dviejų plotmių keliamos problemos priklausytų skirtingiems padaliniams ir liktų juose (gal net drįsčiau pasakyti – skirtinguose departamentuose?)

Tačiau, prieš pateikdamas kokias nors hipotezes apie šiandienines architektūros ir finansinio kapitalo sąsajas, norėčiau trumpai apžvelgti kitą svarbų klausimą – „žemės rentą“. Žemės vertės problema klasikinei politinei ekonomijai kėlė beveik neįveikiamus sunkumus daugiausia dėl to, kad tuo metu (XVIII amžiuje ir XIX a. pradžioje), kai vystėsi vakarietiškasis kapitalizmas, tradicinių, o dažnai ir kolektyvinių valdų suprekinimas bei privatizacijos procesas buvo iš esmės dar nepasibaigęs: šiam procesui buvo būdinga pagrindinė istorinė ir struktūrinė kryptis – suprekinti ūkininkų darbą ar, kitaip tariant, valstiečius paversti žemės ūkio darbininkais, ir šis procesas mūsų laikais kur kas labiau užbaigtas nei Marxo, juo labiau Ricardo laikais. Tačiau valstietijos kaip feodalinės sistemos klasės ar kastos panaikinimas nepanaikino žemės vertės ar žemės rentos problemos. Turiu išreikšti pagarbą Davido Harvey knygai *Ribos kapitalas*, kurioje ne tik pastaruoju metu aiškiausiai ir išsamiausiai nusakoma ekonominė Marxo mintis, bet ir gal vieninteliu atveju imamasi keblaus žemės rentos klausimo, kurį nagrinėjo Marxas ir kurio analizę nutraukė jo mirtis; pomirtinis leidinys buvo parengtas Engelso. Nenoriu leistis į tą teoriją, tik galiu teigti, jog, pasak Harvey autoritetingos apžvalgos ir apibendrinimo (jis pa-

teikia įtikinamą sudėtingesnės Marxo schemos aprašą, kurią tas gal būtų išplėtojęs, jei būtų ilgiau gyvenęs), žemės renta ir žemės vertė yra esminiai kapitalizmo dinamikos dalykai ir sykiu kapitalizmo prieštaravimų šaltinis: jei pernelyg daug investicijų sustingsta žemėje, atsiranda problemų; jei galima įsivaizduoti, kad kažkaip apsieinama be investicijų į žemę, taip pat atsiranda rimtų, tik kitokių problemų. Vadinasi, žemės rentos pakopa ir ta finansinio kapitalo pakopa, kuri aplink ją telkiasi, yra pastovūs, struktūriniai sistemos elementai, kartais atliekantys antrinį vaidmenį ir nebetenkantys reikšmės, o kartais, kaip mūsų laikais, tampantys pagrindine kapitalistinio kaupimo vieta.

Tačiau aš labiausiai norėčiau remtis Harvey nuomone apie žemės vertės pobūdį; atminkite, arba lengvai galite padaryti išvadą, kad jeigu žemė turi vertę, jos negalima paaiškinti jokia darbo vertės teorija. Darbas gali padidinti žemės vertę įvairiais, pagerinimais; tačiau darbas negali būti žemės vertės šaltinis, koks jis yra pramoninės gamybos vertei. Bet vis dėlto žemė turi vertę: kaip aiškintinas šis paradoksas? Harvey teigia, kad Marxui žemės vertė yra struktūriškai būtina fikcija. Jis taip ją ir vadina pagrindiniu terminu „fiktyvus kapitalas“ – „piniginio kapitalo apyvarta, neparemta jokiais prekiniais sandoriais“[32]. Tai įmanoma tik todėl, kad fiktyvus kapitalas yra nukreiptas į būsimos vertės lūkesčius: tad šitaip iškart atskleidžiama, jog žemės vertė apskritai yra glaudžiai susijusi su kreditų sistema, akcijų rinka ir finansiniu kapitalu: „Tokiomis sąlygomis į žemę žiūrima kaip į gryną finansinį turtą, kuris perkamas ir parduodamas pagal tai, kiek naudos duoda jo renta. Kaip ir visų fiktyvaus kapitalo formų atveju, pateikama paraiška būsimoms įplaukoms, vadinasi, paraiška būsimam pelnui iš žemės naudojimo ar tiesiau – paraiška būsimam darbui“[33].

Dabar jau tarpininkavimo grandinė baigta ar bent išbaigtesnė nei buvo: laikas ir nauja sąsaja su ateitimi kaip su erdve, iš kurios būtinai tikimasi pajamų ir kapitalo kaupimo – arba, kitaip ta-

riant, struktūrinis paties laiko pertvarkymas į tam tikrą ateities rinką, – štai kur galutinė grandis virtinėje, vedančioje nuo finansinio kapitalo per spekuliaciją žeme prie estetikos ir prie pačios kultūros produkcijos, žodžiu, mūsų kontekste – prie architektūros. Visi idėjų istorikai mums nepaliaujamai įrodinėja, kaip modernybėje atsiradęs įvairių ateities laikų modalumas ne tik pakeičia senąjį praeities ir tradicijos supratimą, bet ir sukuria naują mūsų istoriškumo formą. Padariniai yra apčiuopiami ir idėjų istorijoje, ir, ko gero, labiau tiesiogiai paties naratyvo struktūroje. Ar tuos padarinius galima teoriškai apmąstyti architektūrinėje ir erdvinėje srityje? Kiek man žinoma, tik Manfredo Tafuri ir jo filosofinis bendradarbis Massimo Cacciari iškėlė „ateities projektavimo" būtinumą, tačiau savo diskusijoje jie apsiriboja Keyneso teorija, kitaip sakant, liberaliu kapitalu ir socialine demokratija. Tačiau mes manome šią naują ateities kolonizaciją esant pagrindinę kapitalizmo tendenciją ir neišsenkamą finansinio kapitalo bei spekuliacijos žeme atsinaujinimo šaltinį.

Šių temų deramą estetinį nagrinėjimą, žinoma, galima pradėti nuo klausimo, kokios „ypatybės" – dabar jau finansiniu, taip pat ir laiko atžvilgiu – tampa struktūrinėmis naujosios architektūros ypatybėmis: pavyzdžiui, nelyg suplanuotu senėjimu (moraliniu susidėvėjimu), žinant, kad pastatas jau niekada neįgaus jokios pastovumo auros, o pačiose jo žaliavose neabejotinai glūdės jo būsimo nugriovimo grėsmė.

Tačiau turiu padaryti bent jau mostą pradinės savo programos užbaigos link – nužymėti tarpininkavimo grandinę, vesiančią nuo infrastruktūros (spekuliacijos žeme, finansinio kapitalo) į antstatą (estetinę formą); aš trumpai panarstysiu nuostabius Charleso Jenckso apibūdinimus jo vadinamos „vėlyvosios modernybės" (tas išskirtumas šiame kontekste mus nelabai domina) semiotikoje. Jencksas pirmiausia leidžia mums suvokti, kodėl šito nereikia daryti: dėl teminio savireferentyvumo, kai, tarkime, Anthony'o

Lumsdeno suprojektuotas „Branch Bank“ Bumi Dajoje „daro aliuziją į sidabrinį etaloną ir į investicijų sritį, kur gali būti nukreipti banko pinigai“[34].

Tačiau po to jis nustato bent dvi savybes (beje, labai svarbias), kuriomis galima remtis, nurodant vėlyvajam finansiniam kapitalizmui būdingus formos obertonus. Jenckso teigimu, jie yra kraštutinės modernumo ypatybių apraiškos, aktyvios deformacijos, galiausiai atsisukančios prieš pačią modernumo dvasią, o šitai tik patvirtina bendrą teiginį, jog modernizmas kvadratu jau atrodo ne kaip modernizmas, o kaip visai kitokia erdvė.

Tos dvi savybės, kurias turiu galvoje, yra „kraštutinė izometrinė erdvė“[35] ir, kas, be abejo, net lengviau numanoma, ne tik stiklinis apvalkalas, bet ir jo „uždari apvalkaliniai tūriai“[36]. Izometrinė erdvė, kad ir daug pasisavinusi iš modernistinio „laisvojo plano“, tampa paties ekstaziško lygiavertiškumo elementu, kuriame nelieka net piniginio tarpininko, o turiniai bei visi karkasai išlaisvinami nesibaigiančioms metamorfozėms: „Mieso* begalinė universali erdvė tampa tikrove, kur efemeriškos funkcijos gali atsirasti ir pranykti, niekur nesudarkydamos grynosios architektūros“[37]. Tad „uždari apvalkaliniai tūriai“ atskleidžia kitą vėlyvojo kapitalizmo abstrakcijos aspektą – kaip jis dematerializuojasi, jokiu tradiciniu būdu nebeišreikšdamas dvasiškumo: pasak Jenckso, „sunaikindamas apčiuopiamą penkiasdešimties aukštų pastato masę, tankį, svorį“[38]. Dengiamosios sienos evoliucija „sumažina masę ir svorį, padidindama tūrį ir paryškindama kontūrą – skirtumas toks, kaip tarp plytos ir baliono“[39]. Svarbu atskleisti tai, kad abu šie principai – modernumo savybės, perkeltos į visiškai naujus ir savitus erdvinius pasaulius – jau neveikia pagal ankstesnes modernias dvinares opozicijas. Tolydžio tirpstantis svoris ar įkūnijimas jau nebepostuluoja savosios nekūno ar dvasios prie-

* Ludwigas Miesas van der Rohe (1886–1969) – Jungtinėse Valstijose dangoraižius statęs ir savitą jų stilių įtvirtinęs vokiečių architektas modernistas.

šybės; panašiai laisvam planui atšaukus ankstesnę buržuazinę erdvę, naujoji begalinė izometrinė erdvė nieko nebeatšaukia, o tiesiog rutuliojasi, varoma savosios vidinės jėgos kaip naujas matmuo. Nenoriu gilintis į šį klausimą, bet man ateina mintis, jog abstraktusis finansinio kapitalo aspektas ar materialistinė jo sublimacija patiria tą pačią dalinę autonomiją kaip ir kibererdvė.

„Kvadratu“: maždaug pagal šią formulę mes įsivaizduojame naują kultūros logiką, esančią už moderniosios; šią formulę, žinoma, galima įvairiai patikslinti: pavyzdžiui, Barthes'o konotacija arba refleksijos refleksija (atspindžio atspindžiu), su ta sąlyga, jei ji nebus aiškinama kaip „pirmojo laipsnio“ padidinimas nelyg matematinėse progresijose. Galbūt Simmelio palyginimas su vujarizmu tokiam tikslui ne visai pagelbėja, juo labiau kad jam tenka nagrinėti tik „pirmojo laipsnio“ ar „normalųjį“ finansinį kapitalizmą, o ne aukštesnes abstrakcijos formas, pagimdytas dabartinės mūsų įvairovės, iš kurios turbūt dingo net objektai, galintys teikti vujaristinius malonumus. Be abejo, šitai ir kildina senąsias teorijas apie simuliakrą – jau abstrahuoto vaizdinio abstrakciją. Jeanas Baudrillard'as išties išradingiausiai gvildena šio naujo reiškinių matmens paradoksus ir naujus vaizdinius, bet, man rodos, jų dar netapatina su finansiniu kapitalu; aš jau minėjau kibernetinę erdvę, ganėtinai kitokį vaizdavimo variantą negalimų atvaizduoti, tačiau realesnių dalykų – bent jau kibernetinėje mokslinėje fantastikoje, tokioje kaip Williamo Gibsono – nei ankstesnės modernistinės kubizmo ar pačios klasikinės mokslinės fantastikos abstrakcijos.

Kadangi mums neabejotinai vaidenasi kaip tik tokia šmėkla, tai gal pačiame vaiduoklių romane – ypač postmoderniosiose jo atmainose – ir galėtume paieškoti tam tikros apytikrės analogijos. Vaiduoklių romanas išties yra architektūriškas žanras *par excellence*, neatsiejamas nuo kambarių ir pastatų, į kuriuos įsigėrę baisių įvykių prisiminimai, nuo statybinių konstrukcijų, kuriose

praeitis tiesiogine prasme „slegia gyvųjų smegenis lyg košmaras". Kaip praeities ir istorijos nuovoka ėjo užmarštin kartu su didele šeima, kadangi nebeliko vyresniųjų, kurių pasakojimai į besiklausančius vėlesnių kartų protus tik ir gali istoriją įrėžti kaip gryną įvykį, taip ir urbanistinis atsinaujinimas visur tarsi valo senovinius koridorius ir miegamuosius, kuriuose paprastai gali pasirodyti šmėklos. (Vaiduokliai tokiose atvirose erdvėse, kaip kartuvių kalneliai ar pašventintos kapinaitės, jau būtų iš ankstesnių, ikimoderniųjų laikų).

Tačiau gadynė vis dar yra „sugurusi"*: ir Derrida vaiduoklių romanui bei vaidenimuisi priskyrė naują, tikrą filosofinį orumą, kurio ten gal ir nebuvo, pasiūlęs Heideggerio (cituojančio tuos pačius Hamleto žodžius savais tikslais) ontologiją pakeisti naujos rūšies „šmėklontologija", vos ore juntamu socialiai ir kolektyviai panaikintos praeities, kuri vis dar stengiasi atgimti, jauduliu. (Reikšminga, kad Derrida ateitį vis dar įtraukia į šmėkliškumo sklaidą[41].)

Kaip visa tai įsivaizduoti? Vargu ar mums vaiduokliai asocijuojasi su daugiaaukščiais pastatais, nors esu girdėjęs, kad Honkonge daugiaaukščiuose gyvenamuose namuose vaidenasi[42]; tačiau esmingesniam vaiduoklių romano naratyvui „kvadratu", tikrai postmoderniai vaiduoklių istorijai, nulemtai finansinio kapitalo šmėkliškumo, o ne senesnių, apčiuopiamesnių šmėklų, pirmiausia galbūt reikia naratyvo apie pačius ieškojimus pastato, kuriame vaidentųsi. Rouge, be abejo, išsaugo klasikinio vaiduoklių romano istorinį turinį[43]; dabarties konfrontacija su praeitimi, šiuo atveju šiuolaikinio gamybos būdo – šiandienos (o gal vakardienos, prieš 1997 metus) Honkongo įstaigų ir verslų – konfrontacija su vis dar gyvu *ancient régime* (jei ne tikru feodalizmu), kuriam

* „Sugurusi gadynė": Viljamas Šekspyras, *Hamletas*, dramos, sonetai, iš anglų k. vertė Aleksys Churginas, Vilnius: Vaga, 1986, p. 362.

būdinga turtingi dykūnai ir rafinuoti kurtizanių namai, kuris prisotintas lošimų ir ištaigingų puotų bei erotikos išmanymo. Šiame pabrėžtiname sugretinime modernieji – biurokratai ir sekretorės – puikiai suvokia savo buržuazinį nevisavertiškumą; o tarp savižudybės iš meilės ir ketvirtojo dešimtmečio romantikos dekadanso nėra jokios esmingesnės naratyvinės įtampos. Nebent atsitiktinos, nes pleibojus vis dėlto nenumiršta ir galiausiai nėra linkęs sekti paskui žavingą savo partnerę į amžiną pomirtinį gyvenimą. Kitaip tariant, jis nenori, kad jam vaidentųsi; be to, kaip šiuo metu apleistam seniui jam sunku rasti vietą. Tradicinėje vaiduoklių istorijoje, kad kas apsireikštų, tikrai nereikėjo tarpusavio sutarimo – čia tarsi reikia; o vaidenimosi sėkmė ar nesėkmė niekad taip nepriklausė nuo žiūrovų tarpininkavimo, kaip šiandieniniame Honkonge. Reikia norėti, kad vaidentųsi; ilgėtis didelių aistrų, kurios liko tik praeityje; išties gyvuoti buržuazinėje dabartyje vien kaip egzotiška kosmetika ir kostiumai, kaip gryni postmodernūs „nostalgijos" atributai, kaip stereotipinėje, tačiau tuščioje formoje laisvai pasirenkamas turinys: tai tam tikra pirminė „klasikinė" nostalgija, kaip konkretaus objekto abstrakcija kartu su antrine, „postmodernesne" nostalgija, pačios nostalgijos nostalgija, tai ilgėjimasis situacijos, kurioje pats abstrakcijos procesas vėl taptų įmanomas; štai iš kur mūsų pojūtis, kad naujoji pakopa yra grįžimas į realizmą, – prie siužetų, jaukių pastatų, puošybos, melodijų ir t. t., – nors iš tikrųjų tai tik pakartojami visų šių dalykų tušti stereotipai ir vien miglotas prisiminimas apie jų pilnatvę mums sukasi ant liežuvio galo.

Pastabos

Postmodernizmas ir vartotojų visuomenė

1 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony* (Chicago, 1975).

2 Michael Herr, *Dispatches* (New York, 1977), pp. 8-9.

Postmodernizmo teorijos

1 Ši analizė, man atrodo, netiktų „boundary 2" grupės darbams, kuri anksti ėmė taikyti postmodernizmo terminą visai kita prasme, kritikuodama isteblišmento „modernistinę" mintį.

2 Parašyta 1982 m. pavasarį.

3 Žr. jo straipsnį „Modernity – An Incomplete Project" knygoje *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster, ed. (Port Townsend, 1983), pp. 3 – 15.

4 Ypatinga politika, siejama su žaliaisiais, matyt, veikiau yra reakcija į šią padėtį, o ne išimtis.

5 Žr. J. F. Lyotard, „Answering the Question, What is Postmodernism?" knygoje *The Post Modern Condition* (Minneapolis, 1984), pp. 71–82; knygoje daugiau dėmesio skiriama mokslui ir epistemologijai, o ne kultūrai.

6 Žr. ypač Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia* (Cambridge, Mass., 1976) ir su Francesco Dal Co, *Modern Architecture* (New York, 1979), taip pat mano „Architecture and the Critique of Ideology" knygoje *The Ideologies of Theory*, vol. II (Minneapolis, 1988).

7 Žr. mano *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London, 1991).

8 Žr., pavyzdžiui, Charles Jencks, *Late-Modern Architecture* (New York, 1980); čia Jencksas vėlyvojo modernizmo terminą vartoja ue kultūrinės dominantės ar laikotarpio stiliaus prasme, o kaip vienos estetinės pakraipos pavadinimą.

Marksizmas ir postmodernizmas

1 Šis straipsnis, perspausdintas iš *Postmodernism /Jameson/ Critique*, Douglas Kellner, ed. (Washington DC, 1989), užbaigia rinkinį ir atsako į kitas keturiolika esė, kurios buvo užsakytos marksizmo, poststruktūralizmo ir postmodernizmo sąsajoms apžvelgti.
2 Ernest Mandel, *Late Capitalism* (London, 1975).
3 Haynes Horne, „Jameson's Strategies of Containment", knygoje *Postmodernism/ Jameson/ Critique*, pp. 268–300.
4 Arno J. Mayer, *Why Did the Heavens Not Darken? The „Final Solution" in History* (New York, 1988).
5 Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York, 1987), p. 198.
6 Ronald L. Meek, *Social Science and the Ignoble Savage* (Cambridge, 1976).
7 Ibid., pp. 219–221.
8 Ibid., pp. 127–128.
9 Georg Lukács, *The Historical Novel* (Lincoln, Nebraska, 1983).
10 Tom Nairn, *The Break-up of Britain* (London, 1977).
11 Mike Featherstone, „Postmodernism, Cultural Change and Social Practice" knygoje *Postmodernism /Jameson/ Critique*, pp. 117–138.
12 Taip pat žr. Fred Pfeil, „Makin" Flippy-Floppy: Postmodernism and the Baby-Boom PMC" knygoje *The Year Left I* (London, 1985).
13 David Gross, „Marxism and Resistance: Fredric Jameson and the Moment of Postmodernism" knygoje *Postmodernism /Jameson/ Critique*, pp. 96–116.
14 „Periodizing the Sixties" knygoje *The Ideologies of Theory*, vol. 2, pp. 178–208; ir „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism", žurnale *New Left Review* 146 (July-August 1984).
15 Edward Soja, *Postmodern Geographies* (London, 1989).

Postmodernybės antinomijos

1 Paul Virilio, *War and Cinema* (London, 1989), pp. 59–60.
2 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I (Paris, 1987), p. 36.
3 Tafuri, *Architecture and Utopia*, p. 70.
4 Ibid.
5 Ibid., p. 62.
6 Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford, 1991).
7 Claude Lévi-Strauss, išversta kaip *The Savage Mind* (Chicago, 1966).

8 Žr. Jacques Derrida, *Writing and Difference* (London, 1990).
9 Žr. Ranajit Guha, *A Rule of Property for Bengal* (Paris and The Hague, 1963).
10 Žr. Pierre-Philippe Rey, *Les Alliances de classes* (Paris, 1978).
11 Ursula Le Guin, *Always Coming Home* (London, 1985).
12 Samuel R. Delany, *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia* (Middleton, 1996).
13 Apie estetinio modernizmo tapatinimą su stalinizmu žr. ypač Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* (Munich, 1988); išversta kaip *The Total Art of Stalinism: Avante-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond* (Princeton, 1992).

„Meno pabaiga“ ar „istorijos pabaiga“?

1 G. W. F. Hegel, *Aesthetik* (East Berlin, 1953).
2 Kristaus kūnas kaip perėjimas: šitaip Hegelis bando mąstyti modernybę. Modernumas įsivaizduojamas kaip metas, kai pavienis kūnas jau darosi nevisiškai reikšmingas. Jei į modernybę žvelgiame moksliniu požiūriu, tuomet tai Koperniko metas: mes (žmogaus kūnas) jau nesame matas, visa ko centras. Jei žvelgiame technologiniu požiūriu, – tai metas, kai įrankis, tarsi dailus protezas ir priedas prie amatininko kūno, perkeliamas į mašiną, kurios priedas jau yra pats pavienis kūnas. Galiausiai ekonominiu požiūriu – tai metas, kai prekyba, suvokiama kaip esmingiausia, grynai žmogiška veikla pereina į sistemą, – kapitalizmą, – kurioje pinigai turi savą logiką, o ekonominiai ciklai savo nesuprantamumu gerokai pralenkia paprastą sėkmės ar nesėkmės, geros ar blogos lemties prasmingumą, žmogui skirtą gerą ar blogą likimą ir jį priešpriešina kančioms nuo seismografinių smūgių, patiriamų dėl sisteminių procesų, kurių jau negalima suvokti ar net atvaizduoti žmogiškomis kategorijomis.
3 Hegel, *Aesthetik*, pp. 102–103.
4 Perry Anderson, *A Zone of Engagement* (London, 1992).
5 Ibid., p. 327.
6 Žr. Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* (Mineola, 1966).

Vaizdinio transformacijos postmodernybėje

1 Žr. 8 skyrius, „Postmodernism and the Market“ knygoje *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.*
2 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1981).
3 Žr. mano „Meno pabaiga“ ar „istorijos pabaiga“? šioje knygoje p. 93–113.
4 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, 1993).

5 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass., 1991).
6 Bet žr. mano *Marxism and Form* (Princeton, 1981), 4-as skyrius.
7 Žr. „Įžanga", Alejo Carpentier, *The Kingdom of This World* (London, 1990).
8 Michel Foucault, *Disciplinuoti ir bausti: Kalėjimo gimimas*, iš prancūzų k. vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 224.
9 Aimé Césaire, *Aimé Césaire: Collected Poetry*, vertė Clayton Eshleman ir Annette Smith (California, 1983), p. 35.
10 Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* (Paris, 1957), p. 80; išversta kaip *Two Novels by Robbe-Grillet* (New York, 1989).
11 Žr. mano „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism".
12 Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit* (Frankfurt am Main, 1981); išversta kaip *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance* (New York, 1994).
13 Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité* (Paris, 1990); Franklino Philipo išversta kaip *Five Paradoxes of Modernity* (New York, 1994). Vertimai mano, antrasis skaičius nurodo atitinkamą angliškojo leidimo puslapį. Compagnonas amerikietiškam (šiek tiek pakeistam) leidimui pridėjo naują įžangą, kurioje pripažįsta, jog amerikietiškame kontekste jo požiūrį galima laikyti „postmoderniu".
14 Ibid., p. 11/XVII.
15 Ibid., p. 75/39.
16 Žr. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago, 1983).
17 Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, p. 57/39.
18 Ibid., p. 79/57.
19 Ibid., p. 116/89.
20 Ibid., p. 115/89.
21 Ibid., p. 141/110–111.
22 Ibid., p. 178/144.
23 Ten pat, p. 175/141.
24 André Malraux, *The Voices of Silence: Man and His Art* (Princeton, 1978), p. 98.
25 Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7 (Frankfurt am Main, 1970), p. 17; išversta kaip *Aesthetic Theory* (Minneapolis, 1997).
26 Žr. šios knygos 7-ame skyriuje išsamesnį Jarmano aptarimą.
27 Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic* (London, 1992), pp. 97–101.
28 *Nouvel observateur*, 1993, gruodžio 30, pp. 8–9.

Kultūra ir finansinis kapitalas

1 Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century* (London, 1994).

2 Rudolf Hilferding, *Finance Capital* (vert., London, 1985).

3 Svarbi išimtis yra Davido Harvey puiki knyga *Limits to Capital* (Chicago, 1982), joje glūdi nesulaukusi pelnyto dėmesio visiškai nauja finansinio kapitalo teorija (ar, kitaip tariant, rekonstrukcija dar neatskleistos marksistinės finansinio kapitalo teorijos, kurios Marxas nespėjo užbaigti), taip pat žemės rentos teorija. Skirtumas tarp Arrighi'o diachroninio ir Harvey sinchroninio požiūrių, žinoma, labai svarbus ir šioje esė neišplėtotas, tačiau aš jį ketinu kitur nagrinėti.

4 Arrighi, *The Long Twentieth Century*, p. 94.

5 Ibid., p. 6.

6 Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca, 1982).

7 C. B. MacPherson, *The Political Theory of Possessive Individualism* (Oxford, 1962).

8 Stéphane Mallarmé, „Le livre, instrument spirituel", knygoje *Oeuvres complètes* (Paris, 1945), p. 385.

9 Harry Braverman, *Labour and Monopoly Capital* (New York, 1976).

10 Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (New York, 1963).

11 Apie parengiamuosius bandymus žr. mano „Dualism and Marxism in Deleuze", žurnale *South Atlantic Quarterly*, Summer 1997, vol. 96, no 3.

12 Daugiau apie spekuliaciją žeme žr. mano „One, two, three... many mediations", rinkinyje *ANYHOW*, ed. Cynthia Davidson (Cambridge, Mass., greit pasirodysiantis).

13 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image* (Minneapolis, 1986), p. 175.

14 Šiuose dviejuose paskutiniuose skyriuose ganėtinai savaip pasinaudojau Jarmanu kaip pavyzdžiu, visai neketindamas galutinai įvertinti šio rimto ir veržlaus darbo, kuriam dar didesnės reikšmės suteikia tragiška, pernelyg ankstyva Jarmano mirtis, taip dažnai pasitaikanti. Mane tik domina skirtumas tarp tapybiško impulso ir masinės kultūros vizualinės raidos apraiškų, kurios apmestos šiame skyriuje. Kyla įspūdis, kad Jarmano filmuose dėmesys nuo pirmojo atitraukiamas į pastarąjį, tad jei norėtume pasakyti, jog tie filmai yra pernelyg vizualūs, turėtume pridurti, kad jie nepakankamai tapybiški. Čia norėčiau sugretinti nuostabią kūrybą dviejų žymių indų filmų režisierių – Mani Kaulo ir Kumaro Shahani, kurių filmai visai kitaip malonina akį; tačiau, mano nuomone, jie yra iš esmės modernistiniai režisieriai, ir, viliuosi, tapo aišku, jog mano požiūris į postmodernybę anaiptol ne toks, kad aš linkėčiau šiems menininkams tiesiog „grįžti" prie „modernumo".

Plyta ir balionas: architektūra, idealizmas ir spekuliacija žeme

1 Išsamesnį aptarimą žr. mano netrukus pasirodysiančiame esė „The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor". Be to, norėčiau atkreipti dėmesį į artimus Richardo Diensto skolos kaip postmodernaus reiškinio tyrimus (žr., pavyzdžiui, „The Futures Market" knygoje *Reading the Shape of the World*, ed. H. Schwarz and R. Dienst (Boulder, CO, 1996)); taip pat Christopherio Newfieldo darbus apie nūdienos korporacinę kultūrą (žr., pavyzdžiui, jo esė žurnale *Social Text* 44 ir 51, Fall 1995 ir Summer 1997).

2 Išversta knygoje Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, ed. D. N. Levine (Chicago, 1971), pp. 324–339.

3 Žr. mano esė šioje knygoje „Kultūra ir finansinis kapitalas", pp.161–188.

4 Simmel, *On Individuality and Social Forms*, p. 334. Prie to štai ką norėčiau pridurti:

Pinigų lankstumas, kaip ir daugelis kitų jų savybių, aiškiausiai ir akivaizdžiausiai išryškėja biržoje, kur piniginė ekonomika išsikristalizuoja kaip savarankiška struktūra, lygiai taip, kaip politinė organizacija išsikristalizuoja valstybėje. Kurso svyravimai dažnai atskleidžia subjektyvius psichologinius motyvus, kurie savo primityviu ir savarankišku veikimu yra visiškai neproporcingi objektyviems veiksniams. Tačiau būtų paviršutiniška tai aiškinti, nurodant, kad kainų svyravimai tik retai atitinka tam tikro objekto, kuris yra vertybinio popieriaus pagrindas, kokybės pokytis. Nes šios kokybės svarbą rinkai sudaro ne tik valstybės ar alaus daryklos, kasyklos ar banko vidinės savybės, bet jų sąsaja su visais kitais rinkos objektais ir jos padėtimi. Todėl gali egzistuoti dalykinis pagrindas, jei, tarkime, dėl didelio nemokumo Argentinoje mažėja rentos Kinijoje kursas, net jei tos rentos patikimumą šis dalykas paveikia tiek pat, kiek koks nors įvykis Mėnulyje. Mat šios rentos vertė, net jeigu išoriškai niekas nepasikeičia, vis dėlto priklauso nuo bendros situacijos rinkoje, dėl kurios sukrėtimų, tarkime, tos rentos tolesnis panaudojimas būtų mažiau naudingas. Be šių kurso pokyčių, kurie vis dėlto yra objektyviai sąlygoti, nors ir priklauso nuo atskiro objekto sintezės su kitais, esama pokyčių, kylančių iš pačios spekuliacijos. Nes tie, kas stato už būsimą vertybinio popieriaus kursą, *patys tai kainai daro svariausią įtaką*. Pavyzdžiui, jei viena galinga finansinė grupė dėl priežasčių, nieko bendra neturinčių su vertybinio popieriaus kokybe, juo susidomi, popieriaus kursas kils; ir priešingai, grupė, lošianti per kurso mažinimą, vien biržos manevru gali beveik dirbtinai numušti kursą. Čia reali objekto vertė pasirodo esanti bereikšmis fonas, kuriame vyksta rinkos vertės pokyčiai, o jie juk vis dėlto turi būti susieti su kokia nors substancija ar su kokiu nors vardu. Dalykinės ir galutinės

objekto vertės santykis su jo išraiška biržos popieriumi prarado bet kokį stabilumą. Šitai aiškiai rodo visišką lankstumą tos vertės formos, kurią objektai įgyja per pinigus ir kuri ją visiškai atskiria nuo tikrojo jos pagrindo. Taigi vertė beveik nesipriešindama paklūsta psichologiniams nuotaikų, godumo, nepagrįstos nuomonės impulsams, paklūsta itin pastebimai, nes egzistuoja realios aplinkybės, kurios gali teikti tikslius vertinimo etalonus. Tad vertė, išreikšta pinigine forma, tapo nepriklausoma nuo savo šaknų ir pamato, kad besąlygiškai galėtų atsiduoti subjektyvioms energijoms. Ten, kur pati spekuliacija gali nulemti spekuliacijos objekto likimą nepriklausomai nuo dalykinių pagrindų, skvarba ir lankstumas, kuriuo pasižymi piniginė verčių forma, save pergalingai išreiškia per patį tikriausią subjektyvumą*. Simmel, *Philosophy of Money*, trans. D. Frisky ir T. Bottomore (London, 1978), pp. 325–326.*

5 Robert Fitch, *The Assassination of New York* (London, 1996), p. 40.
6 Ibid., p. 60.
7 Ibid., p. XII.
8 Jo knygoje *The Long Twentieth Century* (London, 1994); daugiau apie šį darbą žr. mano „Kultūra ir finansinis kapitalas".
9 Abu apibūdinimai patikslina priežastinį ryšį tarp jų analizuojamos informacinės plėtros ir didėjančio struktūrinio nedarbo bei šiuolaikinio miesto susiskirstymo į getus. Žr. Manuel Castells, *The Informational City* (Oxford, 1989), p. 228; arba Saskia Sassen, *The Global City* (Princeton, 1991), p. 186.
10 Ryškiausiai Ernestas Mandelis knygoje *Late Capitalism* (London, 1975).
11 Fitch, *The Assassination of New York*, p. 149.
12 Ibid., p. XVI–XVII.
13 Ibid., p. 86.
14 Ibid., p. 94.
15 Ibid., p. 189.
16 Ibid., p. 191.
17 Ibid., pp. 189, 226, XVII.
18 Žr. Dieter Henrich, „Hegels Theorie über den Zufall", knygoje *Hegel im Kontext* (Frankfurt am Main, 1971).
19 Šiuo atžvilgiu Prousto domėjimasis karine strategija išties labai įdomus: pavyzdys gali būti jo pokalbiai, lankant Saint-Loup, tam atliekant karinę tarnybą Donsjere, *Le Côté de Guermantes*, iš *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1954).

* Georg Simmel, Gesamtausgabe, Bd. 6, *Philosophie des Geldes*, Frankfurt am Main: Surhrkamp, 1989, S. 437–439.

20 Fitch, *The Assassination of New York*, pp. 186–187.
21 Francesco Dal Co et al., *The American City* (Cambridge, Mass., 1979), p. 389.
22 Ibid., p. 390.
23 Ibid., p. 461.
24 Ibid., p. 483.
25 Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941; naujas leidimas, Cambridge, Mass., 1982), p. 845. Esu dėkingas Charlesui Jencksui, man priminusiam pirminį tekstą.
26 Ibid., p. 825.
27 Ibid., pp. 849–851.
28 Rem Koolhaas, *Delirious New York* (Oxford, 1978), p. 144.
29 Ibid., p. 142.
30 Ibid., p. 149.
31 Ibid., p. 153.
32 David Harvey, *The Limits to Capital* (Chicago, 1982), p. 265.
33 Ibid., p. 347.
34 Charles Jencks, *The New Moderns* (New York, 1990), p. 85.
35 Ibid., p. 81.
36 Ibid., p. 86.
37 Ibid., p. 81.
38 Ibid., p. 86.
39 Ibid., p. 85.
40 Žr. Simmel, *Philosophy of Money*, p. 327:

> Tad pinigai nepaprastai išplečia asmenybę, kuri nesistengia puikuotis daiktų turėjimu. Tokia asmenybė abejinga viešpatavimui daiktams; ji tenkinasi trumpalaike valdžia jiems, ir nors atrodo, kad toks vengimas kokybinio santykio su daiktais žmogaus nė kiek neišplečia ir nesuteikia jokio pasitenkinimo, pats pirkimo veiksmas teikia pasitenkinimą ir asmenybės išplėtimo jausmą, nes daiktai yra visiškai paklusnūs pinigams. Kadangi pinigai ir daiktai kaip piniginės vertės beatodairiškai paklūsta žmogaus impulsams, jis tenkinasi simboliniu jų valdymu, šiaip pasiekiamu tik per faktinę nuosavybę. Mėgavimasis grynu mėgavimosi simboliu gali tapti kone patologinis, kaip kad prancūzų romanisto papasakotu aiškiai tikru atveju. Vienam anglui iš bohemos sferų malonumą teikė nežabotų orgijų finansavimas, nors jis pats tose orgijose niekad nedalyvaudavo, bet visuomet už visus sumokėdavo; jis pasirodydavo, nieko nekalbėdavo, nieko nedarydavo, už visus sumokėdavo ir dingdavo. Matyt, šiam žmogui viską atstodavo viena šių renginių ypatybė – už visus sumokėti. Galima pamanyti, jog tai vienas tų iškreipto pasitenkinimo atvejų, kurie

pastaruoju metu tapo seksualinės patologijos tyrimo objektu. Palyginti su paprastu išlaidumu, kuris apsiriboja pirmąja turėjimo ir pasitenkinimo pakopa bei grynu pinigų švaistymu, šio žmogaus elgesys yra itin neįprastas, nes malonumai, kuriuos išreiškia jų piniginiai atitikmenys, jį labai traukia ir atvirai jį gundo. Viena vertus, daiktų iš tikrųjų neturima ir jais nesinaudojama, kita vertus, pats pirkimo veiksmas išgyvenamas kaip sąsaja tarp žmogaus ir daiktų ir kaip asmeninis pasitenkinimas – šitai aiškintina tuo išplėtimu, kurį pats pinigų leidimas suteikia asmenybei. Pinigai tarp tokių žmonių ir daiktų nutiesia tiltą. Eidama tuo tiltu, siela patiria tų daiktų turėjimo džiaugsmą, net jeigu jų nepasiekė*.

41 Žr. mano aptarimą straipsnyje „Marx's Purloined Letter", *New Left Review*, vol. 209, no. 4, 1995, pp. 86–120.

42 Nepublikuotas Kevino Hellerio straipsnis nagrinėja dar sudėtingesnes *Gremlins 2* (*Piktieji gnomai* 2, Joe Dante, 1990) pasitelktas analogijas; neatsitiktinai *Gremlins* 2 nufilmuotas Donaldo Trumpo bokšte.

43 Honkongas, Stanley Kwan, 1987. Esu dėkingas Rey Chow už šią nuorodą.

* Simmel, *Philosophie des Geldes*, S. 439-40.

Asmenvardžių rodyklė

Adorno, Theodor 41, 43, 57, 101–103, 122, 123, 136, 138, 142, 147, 160
Althusser 58, 77
Amin, Samir 112
Anderson, Perry 108, 109
Arcimboldo 183
Arrighi, Giovanni 161, 164–170, 175, 177–180, 197
Ashbery, John 15
Auerbach, Erich 172, 173

Baran 168
Barthes, Roland 77, 106, 186, 187, 211, 216
Bataille, Georges 84
Baudelaire, Charles 32, 73, 137–139, 140–142, 144, 146, 193
Baudrillard, Jean 51, 106, 216
Beauvoir, Simone de 126, 127
Beckett, Samuel 94, 138, 184
Bell, Daniel 198, 199
Benjamin, Walter 32, 65, 193
Bergson, Anri 69
Bertolucci, Bernardo 22
Bohrer, Karl Heinz 136, 139, 144, 145
Booth, Wayne 19
Brakhage, Stan 176, 184–187
Braudel, Fernard 167, 197
Braverman, Harry 175, 198
Brecht, Bertolt 40, 106, 114, 145
Breton 140
Brook 94
Buñuel, Luis 184–187
Bürger, Peter 138, 142
Burke, Edmund 56, 91, 107
Burke, Kenneth 211
Burroughs, William 15
Bush, George 109

Cacciari, Massimo 214
Cage, John 15, 48
Caro, Robert 200
Carpentier, Alejo 127
Castells, Manuel 199
Césaire, Aimé 130
Cézanne, Paul 138, 140
Cissé, Souleymane 148–151
Compagnon, Antoine 137–146
Corbusier 16, 39, 47
Corneau, Alain 157, 158
Crary, Jonathan 124

Dash, Julie 153
Debord, Guy 132
Delany, Samuel 88
Deleuze, Gilles 71, 83, 106, 165, 176, 179, 183, 185

Derrida, Jacques 38, 84, 100, 106, 142, 168, 217
Descartes, René 126, 132, 181
Dillworth, Richardson 202
Doctorow E. L. 24, 25
Dubuffet 138, 183

Eco, Umberto 106
Eliot, Thomas Stearns 16, 21, 151
Engels, Friedrich 76, 212
Ernst, Max 138

Fanon, Frantz 126, 127, 129
Faulkner, William 18
Featherstone, Mike 62, 63
Feuerbach, Ludwig Andreas 98
Fitch, Robert 193–205, 207
Fleischer, Richard 150
Flaubert, Gustave 33, 48
Foucault, Michel 17, 38, 61, 127–134
Freud, Sigmund 34, 48, 92, 100, 115, 116, 162
Fugard 94
Fukuyama, Francis 93, 108–111, 113

Gable, Clark 24
Gandhi, Mohandas 118
Gehry, Frank 25
Genet 149
Giacometti 183
Gibson, William 216
Giddens, Anthony 192
Giedion, Siegfried 208–209
Girarde 110
Glass, Philip 15
Godard, Jean Luc 15, 148, 158
Gogh, Vincent van 40
Górecki 158
Gramsci 61
Graves, Michael 25
Greenberg, Clement 140
Gropius 16
Gross, David 65
Grotowsky 94
Guattari, Felix 176, 179

Haacke, Hans 96
Habermas, Jürgen 41, 42, 118
Harvey, David 212–213
Hassan, Ihab 38
Hauser, Arnold 171, 172
Hayek, Friedrich 162
Hegel, Georg W. F. 46, 57, 74, 78, 93, 96–110, 123, 159, 203, 204
Heidegger, Martin 18, 28, 38, 125, 156, 217
Herr, Michael 31
Heskell, Douglas 205
Hilferding, Rudolf 163, 164, 169
Hitler, Adolf 56, 186
Hobbes 117, 170
Homeras 173
Hood, Raymond 210
Horkheimer, Max 41, 45, 160
Horne, Haynes 56

Ibsen, Henrik 40

Jacob, Jane 90, 155, 194
Jarman, Derek 148–152, 184–187
Jay, Martin 124
Jencks, Charles 45, 47, 214, 215
Joyce, James 16, 33, 34, 38, 106
Julian, Isaac 153
Jünger, Ernst 136

Kahlo, Frida 153
Kaliban 127
Kant, Immanuel 69, 104, 107, 108, 119
Karatani 83
Kasdan, Lawrence 23
Kellner, Doug 51
Kennedy, John Fitzgerald 36
Kieślowski, Krzystof 158
Kojève, Alexandre 78, 93, 108–110, 125
Koolhaas, Rem 209–211
Kramer, Hilton 39, 40, 41, 136, 143
Krinsky, Carol 205

Lacoue-Labarthe, Philippe 104
Landau, Saul 66
Lawrence D. H. 18, 40
Le Carbusier 28, 208
Le Guin, Ursula 88
Leduc, Paul 148–153
Lefebvre, Henri 51, 82
Lenin, Vladimir Iljič 50, 52, 112, 163, 164, 169
Lévi-Strauss, Claude 83, 84, 106
Lynch, Kevin 67
Lyotard, Jean François 43–45, 56, 136, 138
Locke, John 117, 119, 170
Loos, Adolf 91
Lucas, George 22
Luhmann, Niklas 55, 191
Lukács, Georg 43, 159, 170, 171, 174
Lumsden, Anthony 215
Luther, Martin 100

Machiavelli, Niccolo 191
MacPherson C. B. 170
Mahler, Gustav 16, 18, 185
Mayer, Arno 56, 74
Majakovskij, Vladimir 106
Mallarmé, Stéphane 33, 38, 173
Malraux, André 144–147
Mandel, Ernest 52, 164
Mann, Thomas 16, 33, 151
Marcuse 34, 51, 94
Marx, Karl 21, 46, 52, 58, 59, 74, 78, 87, 89, 98, 99, 109, 110, 112, 115–117, 135, 161, 164, 171, 178, 179, 199, 212
Masson 138
McLuhan 51 133
McQueen, Steve 24
Meek, Ronald L. 58, 59
Merleau-Ponty, Maurice 45, 126
Moore, Charles 25
Morgan 58
Morris 159
Moses, Robert 200, 208

Nairn, Tom 60
Nicholson, Jack 24
Nietzsche, Friedrich 74, 101, 115, 116, 136, 137
Nixon, Richard Milhous 36, 94

Orwell, George 19

Parmenidas 77
Picasso, Pablo 21, 34, 39
Pynchon, Thomas 15, 185
Polanski, Roman 22
Pollock, Jackson 40
Portman, John 26–28, 30
Pound, Ezra 16
Prokofjev, Sergej 18
Prosper 127
Proust, Marcel 16, 21, 70, 73, 81, 106, 142, 145, 173, 174, 185

Reagan, Ronald 161, 162, 197
Reed, Ishmael 15
Rey, Pierre Philippe 87
Ricoeur, Paul
Riley, Terry 15
Robbe-Grillet, Alain 131–133
Rockefeller, Nelson 201–202
Rockefellerių šeima 201–203
Rohe, Ludwig Mies van der 16, 215
Rorty, Richard 115
Rousseau, Jean Jacques 60, 117
Russel, Ken 181, 183, 184, 185

Sahlins 51
Sartre, Jean Paul 17, 18, 57, 73, 125, 126, 128, 129, 132, 134
Sassen, Saskia 199
Schlegel, August Wilhelm 100, 101, 181
Schelling, Fridrich W. J. von 99
Schönberg, Arnold 48, 157
Scott, Walter 60, 61
Shakespeare, William 94
Simmel, Georg 169, 177, 192, 193, 216
Smith, Adam 58, 59, 175, 203
Soyenka 94
Soja, Edward 67
Solas, Humberto 155, 156
Spivak, Gayatri, 58
Stalin, Josif 53, 56
Stein, Gertrude 33
Stevens, Wallace 16, 18
Stravinskij, Igor 16
Sweezy 168

Tacitas 99
Tarkovskij, Andrej 150
Tafuri, Manfredo 44–46, 74, 75, 76, 205–211, 214
Thatcher, Margaret 161, 162, 197
Turgut 60
Turner, Frederick Jackson 111, 113

Valéry, Paul 70
Venturi, Robert 15, 25, 46
Villiers, de L'Isle Adam
Villon, François 149
Virilio, Paul 70, 71
Wagner, Richard 157

Wallerstein, Immanuel 114
Warhol, Andy 15
Weber 61, 119
Webern 184
Wilde, Oscar 159, 171
Williams, Raymond 88
Willis, Paul 133
Wittfogel, Karl 117
Wittgenstein 17, 101
Wolfe, Tom 38, 39
Wordsworth 173
Worringer, Wilhelm 177
Wright 47

Zola, Emile 48

Jameson, Fredric
Ja289
Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998) / Fredric Jameson. – Vilnius: Lietuvos rašytojų s-gos leidykla, 2002. – 231 p.
R-klė: p. 228-231

ISBN-9986-39-213-6

„Kultūros posūkis“ – tai išsami ir polemiška Fredrico Jamesono, vieno iš įtakingiausių šiuolaikinių tyrinėtojų, postmodernizmo raidos apžvalga.

UDK 141+165

Fredric Jameson
KULTŪROS POSŪKIS
Rinktiniai darbai apie postmodernizmą
(1983–1998)

Mokslinis redaktorius Vytautas Rubavičius
Dailininkas Romas Orantas
Korektorė Audronė Daugnorienė
Maketavo Dalia Kavaliūnaitė

2001 09 24. 10,5 apsk. leidyb. l. Užsakymas 306. 351-oji leidyklos knyga.
Išleido Lietuvos rašytojų s-gos leidykla, K. Sirvydo 6, 2600 Vilnius.
www.rsleidykla.lt / rsleidykla@is.lt
Spausdino AB „Vilspa“, Viršuliškių skg. 80, 2000 Vilnius.

Fredricas Jamesonas –
vienas iš įtakingiausių šiuolaikinių postmodernizmo teoretikų, Djuko universiteto lyginamosios literatūros profesorius, Kritinės teorijos centro direktorius, daugelio kritikos knygų autorius.
„Kultūros posūkis" – tai išsami ir polemiška postmodernizmo raidos apžvalga.



ATVIROS LIETUVOS KNYGA

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikiniais humanitarinių ir socialinių mokslų veikalais.
Šios knygos leidimą ALF remia kartu su Vidurio Europos universiteto Vertimų projektu.

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-39-213-6



Rekomenduojama kaina 15 Lt